السرد وأسئلة الكينونة

بحوث مؤتمر عُمان الأول للسرد

جمع وإعداد

د. حاتم بن التهامي الفطناسي



فبراير 2013



يصدر عن مجلة دبي الثقافية

ويوزع مجاناً مع المجلة

الإصدار 77

السرد
وأسئلة الكينونة

بحوث مؤتمر عمان الأول للسرد

جمع وإعداد

د. حاتم بن التهامي الفطناسي



المدير العام رئيس التحرير

سيف محمد المري

مدير التحرير

نواف يونس

[illegible]

يحيى البطاط

[illegible]

المدير الفني

أيمن رعسيس

الإخراج والتنفيذ

[illegible]

مدير العلاقات العامة

[illegible]

[illegible]

الصدى

[illegible]

• التحرير والإدارة دبي

الإمارات العربية المتحدة - دبي

[illegible]

المتخيل السردي وأسئلة ما بعد الحداثة
في السرد العربي المعاصر

أ.د. محمود الضبع – جامعة قناة السويس – مصر

كيف تتشكل الحكاية في السرد؟

وكيف يتشـــاكل التخييلي مع الواقعي بما يجعل كلا منهما يحيل إلى الآخر، ويحتل مكانه، ويحوله من كينونة (وجود بالقوة) إلى فعل متحقق (وجود بالفعل)؟

وهل يمكن تناول المتخيل السردي دون الإحالة – بالضرورة – إلى الواقعي؟ ألا يقاس التخييل بوصـــفه نصـــا بالمقارنة مع الواقعي بوصفه فعلا؟

فالمتخيل الســـردي بناء فكري محض، زمرة من التهويمات في تشـكيل عام، تحتاج إلى دخولها في سـلك نظم واحد لتشـكل نســـقا محكم الأجزاء مترابطه، ولا يكون هذا الترابط إلى من خلال وصـلات منتمية إلى الواقعي، ومن ثم فالمتخيل السـردي لا يمكن اســـتقباله إلا من خلال بناء ينتمي إلى عوالمنا التي نحس بها من حولنا، والتي من خلال اســـتقرارنا – نســـبيا – عليها، يمكننا الانطلاق إلى المتوهم والعودة إلى عوالمنا مرة أخرى، وفي زمن هذا الانطلاق يكون المتخيل السردي حاضرا

يكشــف عن وجوده بقوة، حيث يمكن تشــبيهه في عالم المادة بالروابط الدقيقة التي تربط بين جزيئات المادة.

ولكن هل كان المتخيل الســردي حاضــرا في الحكاية منذ البدء؟ أم أن الحكايات كانت تعتمد في منشئها على نقل الأحداث من مكان إلى آخر، وربما كانت تحاول قدر الإمكان مراعاة التطابق مع واقعها كما حدثت بالفعل؟

يبدو أن الحكاية نشــأت أولا في ســياق الواقعي دون الحاجة إلى التخييل، اللهم إلا في عمليات الاســتدعاء والتذكر، غير أنه مع مرور الزمن وتقادم الحكايات اســتجابت الحكاية إلى وظيفة الفعل الأساسي للعقل وهي التخيل، فغدا الإنسان / الراوي يسبغ على الحكاية مزيدا من الخيال لإضــفاء مزيد من الإمتاع، لكن تزايدت الحاجة إلى هذا الخيال مع تطور الحكاية ودخولها في سـياق الأشـكال الفنية للحكي متمثلة في السـرود بأنواعها كافة، هنا لم يعد الخيال مجرد حلية جمالية لإضــفاء المتعة، وإنما أصــبح عنصــرا فنيا من العناصــر الأســاسـية التي تفرق بين الأدبي وغير الأدبي، فالبشـر يسـتخدمون الحكي ليل نهار، لكن ليس كل البشر مبدعين روائيين أو قصاصين أو مسرحيين، فما الذي يختلف في مقول هؤلاء المبدعين قياســا إلى مقول البشــر في حكيهم؟ أليس التخييل عنصـرا أســاسـيا من عناصـر الحكم

على اختلاف المقولين، أو تنسـيب أحدهم إلى الإخباري، والآخر إلى الأدبي[١].

أليس التخييل كما أشـار إليه حازم القرطاجني، هو: " أن تتمثل للسـامع من لفظ الشـاعر المخيل أو معانيه أو أسـلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صـورة أو صـور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٢].

إن حازم القرطاجني وإن كان يناقش الخطاب الشـعري في صـدوره عن الشـاعر إلا أن معالجته تندرج إجمالا على العمليات العقلية التي تجري في عقل الأديب / المبدع سـواء أكانت في الشعر أم السرد، والتي يتواطؤ معه فيها المتلقي عن رغبة وطواعية، فالمتخيل يتحقق عبر المعاني والأسـاليب والصور التي يحشدها المبدع ، وهو ما يحدث الانفعال التلقائي لدى المتلقي، وله طرق عدة بينها القرطاجني في قوله:

" وطرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتتذكر به شيئا، أو بأن يحاكى لهذا الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجرى مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى

لها معنى بقول يخيله لها أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة "(٣)

فهذه الطرق التي يحددها القرطاجني تشمل المبدع /المرسل، والمتلقي / المستقبل، وبالضرورة لابد أن تكون الرسالة / النص الإبداعي محتملا ما يؤدي إلى هذا التخييل، وسالكا إحدى طرائقه أو بعضها، لايختلف في ذلك النص الشعري عن النص السردي.

من هنا يصبح المتخيل السردي جوهرا وليس عرضا في عملية السرد، وفارقا مميزا بين الحكي اليومي العادي والحكي في إطار السرد الفني بمفاهيمه وأبعاده وعلاقاته التشابكية، التي لا تتوقف ولا تسعى إلى الوصول لدلالة واحدة، بقدر ما تسعى إلى فتح أفق / آفاق متعددة للنص وليس حصره في مسار واحد.

المتخيل السردي وأسئلة ما بعد الحداثة:

إن الكتابة الأدبية اليوم لايمكن بحال قراءة مشهدها بمعزل عن الحركات الاقتصادية والهيمنات السياسية وإن اختلفت مسمياتها، تحت مسمى المعلوماتية تارة، والميديا والتطور التكنولوجي تارة أخرى، والانفتاح المعرفي والتطور الحضاري تارة ثالثة، وهنا تكمن الخطورة، وبخاصة بعد سقوط زمن الحداثة modernism (٤)، ممثلا في السرديات

الكبرى التي كشفت عن زعزعة الثقة فيها، فأفكار مثل الحرية والتسامح والسلام والجمال وسلطة العقل وغيرها، لم تثبت أمام التجريب الفعلي، ومن ثم حاولت ما بعد الحداثة Postmodernism، طمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة parody، والمعارضة pastiche، والتهكم والسخريةirony، والهزل والمزاح playfulness، والاحتفاء بالمظهر الخارجي إلى غير ذلك مما نظرت له الحداثة بمفاهيمها الغربية[٥]، وما انتقل بدوره إلى الوعي العربي وأثر في منتجه الفكري ومن ثم الإبداعي، فالحداثة العربية ارتبطت في بعض جوانبها بالتحولات السياسية الكبرى، وتجسدت في أفكار مثل العروبة والقومية العربية والكيان العربي الموحد، ولكن بعد تحقق سلسلة من الهزائم المستمرة في نهاية الستينات ثم الدخول في أنماط متعددة من السلطة والحكم لم تكن إيجابية لصالح الشعوب وهو ما حدا كثيرا من الكتاب العرب للتوقف نهائيا عن الكتابة والإبداع، وفي ظل هذه الظروف كان المناخ مهيئا للتراجع عن تبني الحداثة والتحول إلى أنماط ما بعد الحداثة، وهنا أيضا بدأ

انهيار فكرة المدرســـة الأدبية والجماعة والجيل والاتجاه، وبدأ التوجه إلى اليقين الفردي بديلا عن التوجه الجماعي.

وهنا بدأت المخيلة الســـردية في إعادة تفكيك الأبنية الفنية المتعارف عليها للأنواع الأدبية المختلفة (القصـــة – الرواية – المســـرحية) فعمدت إلى إحداث تداخل الأنواع تارة، وإلى التجريب في العناصر الفنية الداخلية للنوع الأدبي تارة أخرى، وذلك كله استجابة لأسئلة مصيرية يتعلق بعضها بالغاية العامة من الكتابة، ويتعلق بعضـــها الآخر بالنوع الأدبي، مثل حدوده وأبعاده وعلاقته بالأنواع الأخرى، وإمكانات التجريب فيه، ومدى الالتزام بما أقرته علوم السرد حول عناصره الفنية، مثل الموضـوع، والشـخصـية، واسـتخدام اللغة، والحدث، والبناء الفني المعماري وحركة السـرد، وغيرها من الأسـئلة التي كان نتاجها هذا التحول المشـــهود عبر تطور الكتابة الروائية (والاتجاه نحو الرواية الجديدة مثلا) والقصصية والمسرحية.

1. المتخيل السردي وسؤال الوعي:

يرتبط الوعي في العمل الســـردي بالتلقي وحضـــور المتلقي في بناء العمل، وفي المتخيل الســـردي، حيث بدأ الاهتمام بتمرير الوعي عبر الســـرد منذ تشـــكلت الأســـس الفنية للعمل السردي في أنواعه المختلفة (الرواية والقصة والمسرحية) وما

تطور عنها من أشكال تعمد إلى تداخل تقنيات النوع في الآخر، أو استعارة تقنيات من أنواع أدبية أخرى خارج الحقل، مثل حضور التقنيات الشعرية في السرد.

ويحتفي السرد الجديد (وبخاصة الرواية الجديدة) بالوعي أكثر من الاحتفاء بمركزية الحدث وتنامي الأحداث، فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة – مثلا - هي التي تجتذب المتلقي ليتقدم معها، وإنما غدا الوعي هو المركز الذي تمد الرواية جسورها معه، وهو ما يمكن تسميته حساسية الوعي الجديد، هذه الحساسية التي ترى الفن لعبا مقصودا وانتهاكا لقدسية الممنوع، ووسيلة من وسائل فهم غموض هذا الممنوع واستكشاف أسراره، ومن ثم تحيل هذه الحساسية في كثير من الأحيان إلى المحرم أو الممنوع بالتماس مع المقدسات الثلاث: الدين والجنس والسياسة، على اختلاف طبيعة الوعي بكل منها، فالوعي البشري لم يزل يتعامل مع هذه المقدسات بلغة رمزية لا تصريحية، ويرفض الانطلاق والتحرر في مناقشتها حتى مع أقرب المقربين، وإن كانت المجتمعات المتحضرة قد حققت تحررا في الأخير "السياسة" الذي لم يعد يمتلك قدسيته كما كان في العصور الفائتة، أو لدى بعض الشعوب الآن.

أما الـديني والجنســـي فمـا زالا يحـاطـان بكثير من التكتم والســـرية، ويلقيان الكثير من حواجز الوعي الفردي والجمعي على السواء.

من هنا عمدت كثير من الروايات الجديدة إلى الاشـــتباك مع وعي المتلقي في الثـالوث المحرم والممنوع (الـدين والجنس والســياســة) واتخذ ذلك مســتويات عدة على مســتوى الجدل وأهدافه:

فبعضـها يعتمد السـخرية والتهكم، وبخاصـة مع الممارسـات البشــرية التي لاتحتكم إلى المنطقي والعقلي بقدر ما تحتكم إلى الخرافات التي تم تكريســها – بفعل البشـــر أنفســـهم – عبر التاريخ، مثل تقديس النصـــب والأضـــرحة، وتقديس الحاكم، وتقديس الجسد.

وبعضـــها يعتمد التشـــكيك في بعض أفكار هذا الثالوث من منطلق فكر الحداثة، أو احتكاما إلى معطيات العلم، أو تغليب العقلي على العـاطفي، أو احتكـامـا إلى منطق الواقع العـالمي الذي أصـــبح مفتوحا الآن مما يســـمح بإمكانية المقارنة مع أوضاع الشعوب الأخرى خاصة في الفكر السياسي.

وبعضـــها يعتمد تفكيك خطاب هذه التابوهات بالاعتماد على الفكري والفلسفي .

وبعضـــها يعتمد منطق الكشــف عن موجودات في حياتنا بـالفعـل، غير أننـا لم نفكر فيهـا، مثـل الأعمـال التي تحتفي بالتناقض بوصـــفه الأكثر حضـــورا من الاتســـاق في حياتنا، وبـالجنس بوصـــفه المهيمن على حركة الإنســـان وتحركـاتـه استجابة لمقولة ألبير كامو "ثمة جرائم ترتكب بدافع الهوى".

وغير ذلك من أشـــكال الجدل التي تمارســـها الرواية على مســتوى الوعي، وتأتي في هذا الســياق أعمال عدة، منها: نون لسـحر الموجي، وشـارع بسـادة لسيد الوكيل، ومواقيت التعري لهيدرا جرجس، والأرملة تكتب الخطابات ســـرا لطارق إمام ورائحــة القرفــة لســـمر يزبـك، والآخرون لصـــبـا الحرز، وطرشـــقانة لمســـعودة أبو بكر، وطوق الطهارة لمحمد حســـن علوان، وســـاق الغراب ليحيى امقاســـم، وتمارين الورد لهناء عطية، وعشــرات الروايات التي تشــتغل على الوعي بوصــفه الغاية والهدف، وكذلك الأمر في القصــة القصــيرة التي سـعت لإحداث وعيها المفارق مع كلاســـيكيات القصـــة القصـــيرة المتعارف عليها عبر مراحل تطورها العربية .

- **الكتابة والوعي في القصـــة القصـــيرة، "الطريق إلى الميدان" نموذجا:**

تطرح مجموعـة الطريق إلى الميـدان[٦] لجمـال الجزيري العديد من المداخل القرائيـة التي يمكن اعتمـادهـا والســـير في

مسارها للتعامل مع نصوصها القصصية، بعض هذه القراءات ينتمي إلى الجماليات التي يصنعها النص، وبعضها الآخر ينتمي إلى اشتباكها مع الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري ورصد تحولات القيم والتقاليد، وما يرتبط بها من فساد يتعلق بعضه بالسلطة على تراتب مستوياتها، ويتعلق بعضه الآخر بالممارسات الإنسانية الفردية التي تاتي بوصفها نتيجة طبيعية للفساد العام في المجتمعات العربية.

رصد الواقع الاجتماعي وتحولات القيم:

يأتي الكثير من قصص المجموعة في سياق رصد الواقع الاجتماعي المهترئ ليس بحثا عن أسبابه، وإنما تصوير ما آلت إليه من تشويه للإنسانية والانحراف بها إلى مسارات تكشف أبعاد عرقلة مسيرة الإبداع العربي وتوقف ركبها الحضاري، ووئد مشروعها الثقافي الذي كان من المفترض له تبعا لقانون الطبيعة أن يسير إلى الأمام لا أن يتراجع إلى الخلف.

وتأتي في هذا الإطار قصص، منها "جهاز مسح الرأس"، و"احتمالات الملك والكتابة"، و"سأركب دماغي"، و"تجديد الثقة"، و"امتداد"، وغيرها.

تصور قصة **"جهاز مسح الرأس"** موقف جهاز أمن الدولة مع المثقفين والمفكرين وممارساته القمعية التي تنطلق من وعيها بخطورة الفكر على نظام الدولة، وسعيها الدائم إلى منع التعبير عن الرأي، وكبت الحريات، وتجهيل البشر، بما يعمل في نهاية الأمر لصالح إحكام قبضة النظام الحاكم على الدولة.

وتعتمد القصة منذ بدايتها على المفارقة المشهدية باستخدام السخرية المريرة، حيث تصور مشهد جمع من البشر تطرح عليهم أسئلة تتعلق بالوعي الثقافي، غير أن من يجيب عن سؤال يتم عرضه في الحال على جهاز مسح الرأس لمحو المعلومات من دماغه، ثم تؤخذ بطاقته الإلكترونية لسحب مبلغ ألف جنيه منها، فإذا كان الرصيد غير كاف، فعليه أن يكمل دينه بوضع خطوط حمراء على أسطر عدد من الكتب المنشورة.

وتأتي المفارقة الثانية عندما يتعرض بطل القصة (القاص/ السارد) لهذا الموقف فيكتشف أن الكتب المطلوب مسحها منها كتاب له، وثلاثة أخرى لأصدقائه.

عندما اندمجتُ في الإجابة بناء على خبرتي وقراءتي، سحبني مختصو الجهاز إلى صالة الحَجْرِ الرئيسية وأوقفوني أمام جهاز مَسْحِ الرَّأسِ. لفّوا شريطا أَشْبَهَ بشريط جهاز قياس ضغط الدَّم حول رأسي، ثم أدخلوا بعض البيانات على الجهاز لم أتمكن من التقاط شيئا منها، إذ يبدو أن إدخال هذه البيانات صار روتينا

بالنســبة لهم. تَوَرَّدَتْ خدودُهم عندما ظهرتْ نتيجةُ المســح على الشــاشــة لتقول إن درجة حرارة ذكائي 39 درجة. ســحبوا بطاقة الصــرف الآلي من جيبي وأدخلوها في فتحة أخرى بنفس الجهاز ليســحبوا منها ألف جنيه. الغريب أنهم يعرفون دائما كلمة الســر بـالرغم من أنني أغيرهـا كثيرا. ازداد تورُّدُ خـدودهم عنـدمـا لم يجدوا في رصيدي ما يكفي. اقتادوني إلى قاعة المطبعة الرئيسية لأقضي بما لم يتبقَّ من رصيدي في الرقابة على أربعة كتب بمعدّل مـائـة جنيـه للكتـاب. وكـان عليّ أن أملأ الكتب بـالخطوط الحمراء، فإن لم يجدوا هذه الخطوط الحمراء تملأ كتابا ســأكون مدينا بألف جنيه مقابل كل كتاب. وكانت صـــدمتي لا حد لها عندما وجدتُ الكتب عبارة عن كتاب لي وثلاثة كتب لأصدقائي. (ص 6-7)

على هذا النحو تســتمر القصـــة في الانتقال من مفارقة إلى أخرى أكثر عمقا بما يكشـــف عن ممارســـات وألاعيب هذا الجهاز (جهاز أمن الدولة)، وفرضـــه الرقابة على الناس وبخاصة المفكرين منهم، وتصور مأساة المثقف المبدع العربي مع الســلطة الحاكمة التي تقدر تماما قيمة الثقافة ولكنها تســعى دوما لفرض هيمنتها عليها وقمعها، وبالتالي قمع كل من يمارس دورا ثقافيا.

وتأتي قصة "احتمالات الملك والكتابة"، في السياق ذاته، إذ تكشــف عن وجه آخر من وجوه ممارســة الجهاز مع المثقفين،

وتبدأ بتصوير مشهد تحقيق لشاعر يجلس أمام محقق في أمن الدولة، بعد تقديم بلاغ من مجهول ضد كتاباته الإبداعية:

مَلَلْتُ ومَلَّ. لم يستطعْ المحقِّقُ إلا أن يحصلَ على الكلمات المطبوعة في ديواني، ولم أستطعْ أن أقلِّلَ غباءَه ليقرأ كلماتي بعيون غير عيون محاكم التفتيش التي تلقَّت بلاغا من أحدهم ضدي. عندما بلغ به المللُ مداه، توقَّفَ قليلا وهو يَشْرُدُ في اتجاه بعيدا عنِّي، ثم استدار والتفتَ إليّ فجأة قائلا: "دعنا نتسلى قليلا". وأخرج عملة معدنية من جيبه، قائلا: "مَلِكٌ أم كِتَابَةٍ؟". وبما أنني استغربتُ موقفه، أخذتُ أفكِّرُ في سؤاله وما يقصده بهذا اللعب المفاجئ. تدبرتُ كلمات سؤاله، وشعرتُ بحيرة بالغة، إذ أنني أمام خيارين لا يقلُّ أحدُهما صعوبة عن الآخر: إن اخترتُ المَلِكَ خسرتُ قضيتي وخسرت نفسي أمام نفسي، وإن اخترت الكتابة خسرت قضية أخرى لكنني على الأقل سأكون صادقا مع نفسي. "ملكٌ أم كتابةٍ؟" استغربت صيغة السؤال من جديد، فمن جهة هو "يرفع" الملك و"يجرُّ" الكتابة. نظرت إلى صورة السيد الرئيس خلفه في تمعُّنٍ، وهي صورة أُخذت له قديما في شبابه، ثم استجمعتُ جرأةً حاول أن يسرِّبها من أعضائي طوال كل هذه الساعات من التحقيق، ونظرتُ إليه دون أن أُخْفِضَ عينيّ وأجبرتُه حرجا أو ضيقا أو تأففا على أن يُخْفِضَ عينيه، ثم قلتُ له: "كتابةٌ". (ص 9)

وتنشغل القصـة بالتركيز على الثقافة وقياس خطورتها على أجهزة الأمن في واقع السـياسـة العربية، وشـعور هذه الأجهزة بخطورة المثقفين وأصـــحـاب العقول، وســعيهم الـدائم نحو السيطرة على أي فكر ومحو معالمه والتنكيل بأصحابه.

تبدو القصــة كما لو كانت وصـفا لشـوط من أشـواط مباراة ذهنية بين لاعبين كلاهما يعرف هدفه (رجل الشـــرطة ممثل الملك، والمبدع ممثل الكتابة، وكلاهما يعرف أهداف منافســه، وكلاهما يتبنى قضـــية ويؤمن بها، رجل الأمن يرى ضـــرورة سـيطرته على الفكر من منظور الوطنية والدفاع عن بلده ضـد أي معتـد أو مخرب، والمثقف يؤمن بقضـــايـا حريـة الفكر والإبداع، وضرورة تخليص الوطن من هؤلاء المجرمين الذين يعملون لصـالح أباطرة ومصـاصـي دماء الشـعب ويسـتعبدونه لصالح أهوائهم الخاصة.

ويتنامى الصـــراع في إطار ثنائية الملك والكتابة، بين ممثل الملك وممثل الكتابة ليصـــل إلى منتهاه في التبشـــير بإمكانية احتمـال تبـادل الأدوار، وهو مـا يقرره ممثل الكتـابـة علـه يطلق الشـــاعر الكامن داخل ممثل الملك، في إشـــارة للتأكيد على فتح باب احتمالات الإمكانات المتعددة التي يمكن أن تطرحها الثقافة في وعي الإنسان عموما .

وتعالج قصـــة "**ســأركب دماغي**" الفســـاد من منظور آخر، حيث تشــير إلى فســـاد لجان التحكيم في المؤســســات الثقافية، وفســـــاد اللجان العلمية، من خلال عرض فســـــاد لجنة ترقية الأساتذة الجامعيين، فاللجنة بعد أن تعمدت رسوبه في حصوله على ترقية علمية، يطلبه أحدهم للقاء خاص في فندق، ويتحدث معه مباشــــرة في عدم اعتماد اللجنة على كفاءة الأبحاث وجودتها، وإنما على معيار آخر، يكشف عنه السرد في القصة:

تجرَّعَ جرعة من كأســـه وقضـــم ورقة خسٍّ ثم ركَّز عينيه على وجهي وهو يمد يده ويلعب بالإبهام والســـبَّابة ســـويا كأنه يطلب مني مالا:

- لا يهم أن تكتب شـــيئا. ســـأتكلم معك بكل صــــراحة، المهم كم ستدفع.

- أدفع؟!

- نعم. أتحسب أن هناك أحدا فارغا ليقرأ أبحاثك الكثيرة الصفحات وحُجَجَكَ المرهِقة؟

- كنت أظن ذلك (راسما ملامح انكسار على وجهي).

- (أمســـك بالكأس ورفعه أمام عينيه كمن يتأمله) إن بعض الظن إثم.

- ونِعْمَ بالله! (قلتُها على الفور).

فابتسم ابتسامة لم أستطع أن أحدد كل أبعادها. لكنني تركته يكمل كأسه إلى آخره وأنا ألوذ بصمتي متأملا. بادرته بالسؤال: "وماذا

عن الأبحاث التي ســأترقى بها؟". وسَّــع ابتســامته ومد لي يده ببعض الأوراق. تصـــفَّحْتُها ووجدت أنها عرض ســـريع لأفكار قديمة وعادية ومكررة. كل خمس أوراق تقريبا عن موضــوع ما لا ترقى حتى أن تكون خطة بحث لموضوع. نصحني أن أنشر ما قال عنه أنه أربعة أبحاث وقال إنه سيساعدني في نشرها بمجلات الجامعات الرئيســية بالعاصــمة، فهذه الأبحاث ســتعود إليه هو شــخصــيا ليحكِّمها، كما أنه عرض عليَّ بأنه ســيعفيني من تعبِ الذهاب بها إلى هذه المجلات وسيأخذها بنفسه إليها بعد أن يكتب عنها تقريره بصلاحية نشرها. (ص 15-16)

يعتمد المشـــهد مفارقة الحالة ومفارقة الرؤية، إذ ينبني على التضـــاد بين حالتين ينتمي كل منهما إلى وعي، ويصـــلان إلى نتيجة واحدة، هي تأكيد تغلغل الفســـاد في كافة أشـــكال الحياة، حتى ما لا ينبغي له أن يكون فاسدا، وهو الحياة العلمية والبحث العلمي، الحالة الأولى تصـــور الباحث ووعيه بجدية البحث العلمي وإيمانـه بـأن التميز والنجـاح للجودة، والحـالـة الثـانيـة تصور الأستاذ الفاسد، الذي يبحث عن التكسب غير المشروع، ويســقط كل معايير الجودة، ويعتمد الفســاد معيارا نهائيا، وبين الحالتين يأتي الكشــف عن واقع الحياة العربية، وحالة المشـــهد الثقافي والعلمي الذي يعاني ممارســـات تبشـــر بمســـتقبل غير مشرق نتيجة للفساد العام.

وفي السياق ذاته – سياق الفساد – تأتي قصة **"امتداد"** لتحكي عن فساد السلطة وجبروتها من خلال الحديث عن ممارسات أمن الدولة وغياب الزوج على أيديهم، وإلى الفساد المهيمن على النشر في المؤسسات الحكومية الثقافية بما يجعلها توصد في وجه المبدعين الذين لا يملكون حيلة غير شرعية لكي تطبع أعمالهم، وذلك كله على الرغم من أن القصة تكتب في سياق رحلة إلى الدير (مكان التطهر).

أنتبهُ على صوت الراهبة وهي تحدثنا عن أنواع الزرع في الدير بالتفصيل وكيف أنها حياة موازية ولكنها لا تبتغي إلا وجه الرب الذي قال: "أعطوهم أنتم ليأكلوا... إنني أشفق على الجميع" و"كل من سألك فأعطه". وأخذتْ تتكلم عن صحراء مصر وسِيَرِ الراهبات والرهبان فيها وقصة بهاء طاهر "أنا الملك جئت" ورواية "الخيميائي" لباولو كويلهو. توقعتُ أن تحكي عن "خالتي صفية والدير"، لكنها تتحدث عن "المَلِك الذي سيجيء" وكأنها تتحدث عن قصة لزوجي قد أستطيع أن أنشرها قريبا إذا توفّر لديّ المال لطباعتها على حسابي، فسلاسل الهيئات الحكومية إما أن يظل كتابك في أدراجها حتى يضيع أو أنها تنشر للمقرَّبين وغير المغضوب عليهم(ص 37)

على هذا النحو تستمر القصة في الانتقال من مفارقة إلى أخرى أكثر عمقا بما يكشف عن ممارسات وألاعيب هذا الجهاز (جهاز أمن الدولة)، وفرضه الرقابة على الناس وبخاصة المفكرين منهم.

الوعي المعرفي واستشراف أفق المستقبل:

تشـــتبك بعض القصـــص مع الأنســـاق المعرفية والتراث المعرفي القديم والمعاصـر، وتقدم من خلالها قراءة واعية لعقل نقدي يطرح أفكاره حول هذه المعرفة ويمررها للمتلقي في إطار مراوغة تســـتهدف تمرير الوعي إلى عقله، وتعمل على تفكيك مرتكزاته الفكرية، وقناعاته التقليدية، وتأتي في هذا السياق قصص، منها: "مفتاح ".

تصـور قصـة "مفتاح" مشـهد مثقف يسـتأجر مسـكنا في أحد الأحياء الفقيرة بالقرب من جامعة القاهرة، ويصـــف ظلامه الدامس، والخيالات التي تعتمل في عقله حيال ذلك، والأفكار التي تحضـر مشتبكة مع العالم الخارجي السياسي والاجتماعي والفكري، كما لو كانت القصـــة تقيم مقابلة بين ما هو داخل العقل العربي، وما هو خارجه في الواقع الفعلي، وهو ما تكشف عنه جملة ترد على لسان السارد، يقول:

أقولها بعد أن أُقْنِعَ نفسي بأن الباب الوحيد الذي يوصلني للخارج قد سُدّ في ظهري للأبد وعليّ أن أتقدم لأستكشف بقايا حياة تصلح لأن أســكن بها وســـط هذه الدار. كلمات لا أذكر قائلها تعاود الوميض على صفحة رأسي:

- نظريات المؤامرة كامنة في "الدي ان ايه" الثقافي للمسلمين.

لا أدري ما علاقتها أساسا ولماذا تَهبطُ عليّ الآن دون سابق إنذار كأنها زائرُ فجرٍ وقحٌ لا يراعي خصوصية أو سَكِينَةٍ. (ص 22-23)

وتحيل القصة إلى نقد العقل العربي في كثير من المواضع، من خلال الكشف عن قراءة العقلية العربية للأحداث العالمية والتحركات السياسية والأفكار الثقافية، وما يؤول إليه ذلك جميعه من تكوين أفكار مغلوطة عن الحياة بوجه عام.

وعلى المقابل تماما تأتي قصة "أشباح وأرواح " لتستشرف أفق المستقبل من خلال التنبؤ بانهيار نظام الحكم، وسقوط الحكومة، وهو ما حدث بالفعل بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير في مصر، من خلال الحكي عن عودة ابن الرئيس من سفره، وما يكشف عنه الحكي منذ خروجه من المطار، وحتى وصوله القصر، وبحثه عن أهله، وانتهاء بانضمامه لجموع الشعب والعمل معهم وتحت إمرتهم.

لم يتبقَ أمامي إلا احتمال واحد: أن أعمل كما يقولون. لكن ما العمل؟ وهل أعمل معهم هم؟ استدركتُ: حتى وإن كانوا أشباحا كما أظن، لم يبدر منهم، على الأقل حتى الآن، ضرر أو إرهاب. فلأظل معهم إلى أن أتدبَّرَ أمري. ومددتُ لهم يدا مترددة قائلا لهم: "ولكنني لا أعرف ما العمل". فقالوا في نَفَسٍ واحد وابتسامة أحسستُها صادقة ولم أرها منذ زمن بعيد: "سنعلِّمُك". ومدوا لي

أياديهم مرحبين كأنهم يروني لأول مرة. فواصلتُ خطواتي إليهم وأنا أحسُّ بأنني في مأمنٍ من أشباحِ القصر وروائحِه. (ص 90)

السرد القصصي والانفتاح الروائي:

تأتي كثير من القصص متجاوزة حدود السرد القصصي في اعتماده التكثيف والاختزال، ليس فقط بالمقابلة مع المفهوم الكلاسيكي للقصة في تصويرها للحظة أو مشهد، وليس فقط اعتمادا على عمق الفكرة وإمكانات اتساعها، وإنما هنا بالاعتماد على تصوير عالم روائي منفتح يحتمل العديد من التفصيلات في بناء قصصي مختزل، وهو ما تجسده قصة "امتداد" التي تحيل إلى عالم روائي على أكثر من مستوى، وبخاصة فيما يتعلق بالحدث، واتساع زمن الحكي، والإحالة إلى المسرود عنه الغائب.

تبدأ القصة بالحكي عن رحلة إلى الدير، وتصوير مظاهر الحياة في طريق يوحي بمشهد الريف ولا يغفل الإشارة إلى العلاقة المتوترة بين الشرطة والشعب:

غابت الترعة وغابت الفتاة التي تغسل شعرها عن عيوننا: ربما كان رجال الشرطة اقتادوها معهم. جفت أغنية السلام من على شفاهنا. حاولنا أن نبلل ألسنتنا بالماء. كان يبدو علينا أننا سافرنا آلاف الأميال، بالرغم من أن عدّاد سرعة السيارة لم يُظهِر إلا آلافا قليلة من الأمتار. (ص 33)

ثم ينفرد صـوت الزوجة (الشـخصـية السـاردة) ليحكي عن غياب الزوج المعتقل، ويمزج بين صـــوت الزوجة، وصـــوت الزوج، بالإحالة إلى أحداث تمت الإشـــارة إليها في قصــــص سابقة، منها قصـة "سأركب دماغي " وما عرضت له من فساد لجان التحكيم والترقية، وبعضـــــها يحيل إلى كتابات روائية شـــهيرة، منها "اللجنة لصـــنع الله إبراهيم "، ويتدخل صـــوت ســـردي ثالث هو صـــوت الراهبة التي ســـتمثل امتداد للزوج والزوجة:

نســأل الراهبة عن ســبب بناء الدير بعيدا عن تلك القرى، فتقول لنـا: "نبتعـد عن الحيـاة لنزرع الحيـاة". وعنـدمـا تظهر على وجوهنا علامات حيرة قد تشــي بطلبنا التوضـيح تسـتطرد قائلة: "الطريق إلى الحياة ليس سهلا كما يتصوره البعض. على المرء أن يســلك كل تلك الطريق ليصــل إلى هنا. الطريق في حق ذاتها ذات معنى... (ص 36)

حيث يختلط الفلســفي مع الديني مع الاجتماعي، وتتكشــف روح التسامح والقواسم الإنسانية المشتركة، خارج حدود الدين وبعيدا عن هيمنته، حيث لا يتخلى أحد عن طقوســـه وعقيدته، ولكنه لا ينفى على الآخر أيضا عقيدته ولا طقوسه الدينية.

وفي هذا التقاطع تحديدا يأتي الامتداد، بين البشـــر، وبين المعاناة الإنســانية، إذ تكشــف القصـــة عن حركة ســردية ثالثة تكون الراهبة بطلتها، إذ هي في الأساس مناضلة سياسية كانت

متزاملة مع الزوج المعتقل للزوجة البطلة الساردة، وأنها هربت إلى الدير حيث لا تمتد يد السلطة والمعتقلات، وهنا يكون الامتداد الثاني من جملة الامتدادات التي تؤسس لها القصة.

ومن هنا تكتسب القصة اتساعا غير محدود لبنية سردية منفتحة على حدود الروائي وليست متوقفة فقط عند حدود السرد القصصي، وهو ما يؤكده اختزال وتكثيف الأحداث والتاريخ الذي تشير إلى القصة أو تتداوله عبر حركاتها السردية.

السرد الشعري وسرد الذات:

لا تكاد تخلو قصة من قصص المجموعة من سرد للذات على نحو شعري، يبدو كما لو كان نصا غنائيا بالمفهوم الكلاسيكي، حيث كان يتغنى الشاعر بآلامه وآماله، ويعبر عن علاقته بالكون وبالموجودات من حوله، ويتمثل فلسفة الزمان وحاضره ومستقبله... وهنا تسعى القصة لخلق أوهام شعرية ويظهر فعل الكتابة فيها قلقا على الدوام، فعلا مساويا للفجيعة ومعوضا لها في آن. ومن ثم فإن عالم السرد في القصص لا يحيل على وقائع فنية لها بعد يتصل بمجرد رصد الواقع الاجتماعي فحسب، وإنما يستعين بالإنشاء الشعري ويغوص في خلفيات هذا الواقع محللا ومنتقدا ومناقشا، معتمدا في ذلك

آليات شعرية متنوعة، منها: التعدد الدلالي، وهدم البناء الزمني على النحو التراتبي، والاختزال والتكثيف، سواء على مستوى البناء اللغوي، أم على مســـتوى بنية الأحداث واختزال الكثير منها ربما بكلمة واحدة تختصـــر مســـاحات زمنية ووحدات سردية عديدة.

تأتي في هذا السـياق قصــة " طقوس العبور"، التي تصـور رحلة عبور سـريالية لشـخص تعطلت سـيارته في الصـحراء، وتعطلت معها كل أدوات ووســـائل الاتصـــال بما فيها هاتفه المحمول، وهنا يبدأ الحكي محتملا للعديد من التأويلات، ففعل الكتابة ذاته ينبني في سياق الإيهام بتعدد الدلالة، ويعلن عن هذا الوهم للمتلقي:

ووجدتني أكمل طريقي. تذكَّرتُ أنني كنت قد جئتُ بحثا عن الماء وأنني استمعت إلى نصيحة صوت ما، وفكرت في العودة، لكنني تذكرت أيضـــا أنني ليس لي مكان أعود إليه، فلا التل مكاني ولا السـيارة بمأمن لي وسـط كل تلك الرمال والتلال والرياح العاوية، فعلى الأقل هنـا توجد وجوه تنظر إليَّ نظرة أليفة كـأنها تعرفني. اســـتغربتُ من مقارنتي بين هنـا وهنـاك بـالرغم من أنهمـا امتداد واحد من الصحراء الفسيحة المفتوحة. (ص 56)

وتسـتمر القصــة في هذا الجو السـريالي لتحيل إلى تأويلات متعددة لا يدري المتلقي هل تحكي عن رحلة أخروية، أم عن رحلة تيه لشـخص أصــابته شـمس الصــحراء فاختلطت عليه

الأحوال وتداخلت في رأسه الخيالات، أم عن عالم واقعي يعيش دومـا حولنـا ولا نراه، وهو مـا تشـــير إليـه بعض الوحـدات السردية:

واصلت خطواتي. بدأت الدنيا تسودُّ فجأة وبدأت النسمات الخفيفة تتمرَّد. ووجدت نسمات لافحة حارقة تصفعني على وجهي. انتهى طريق الماء تماما، ووجدت نفســـي أدلف من باب انغلق بإحكام خلفي. لا مياه، لا وجوه، لا طيور. كل مـا كـان هنـاك عبـارة عن مقاعد رخامية جلســتُ على أحدها، فأحســســتُ بأنها عينُ موقدٍ وأنني وجبة شـــهية لأحد يتلاعب هنا بالنار ويُبعد المياه والوجود ويســـتوطن الأرض بـالخراب والرخـام الحـارق. وجدت الجـالون الذي في يـدي بـدأ ينكمش ويتكرمش وســـرعان مـا ذاب تمـامـا ووجدتُ الماء تبخَّر كأنه لم يكن. (ص 61-62)

وتأتي في السياق ذاته قصـة " أشباح وروائح " التي تتداخل فيها الأبعاد السـريالية مع تقنية الأحلام على طريقة "رأيت فيما يرى النائم " مع إمكانات تعدد التأويل الدلالي لموضوع القصـة ذاته في إشـــارة إلى التنبؤ المســـتقبلي لانهيار نظام الحكم في مصــر، من خلال شـخصـية ابن الزعيم القادم من سـفره البعيد عائدا إلى القصــر، غير أنه يجده خاويا على عروشـــه، ويلتحم مع طبقات الشـــعب التي تجبره على الحياة بنظامها هي، وما يكتنف سـياق القصـــة من أجواء الرعب والخوف، والإحالات الدلالية التي ترد على لســـان الشـــخصـــيات، والتي تحتمل

التأويلات المتعددة، وهي سمة شعرية في الأساس:

تردَّد سائقُ التاكسي كثيرا قبل أن أُقْنِعَه بإيصالي. قال لي: "لديّ أولاد أودُّ الرجوع إليهم". لم أفهم كلامه. كل العاملين تقريبا لديهم أولاد سيرجعون إليهم في نهاية اليوم. بحثتُ عن رقم وزير المواصلات واتصلتُ به: جرس متواصل سمعته نواحا. أحسستُ بأن الدنيا كلها توقفتْ، وكنتُ واقفا أنا أيضـــا، دون أن يبادر أحدُ التاكسيات ليتوقف لي. عدتُ مرة أخرى إلى ذلك السائق الذي كان يريد أن يرجع لأهله وكان يقف قبالتي من بعيد كأنه يتحداني بانتظاره لراكب آخر قد يجيء ويأخذ التاكسي مكاني. أحسستُ بأن كل سلطاتي تتوقف هي الأخرى دون سابق إنذار. فلم أجد أمامي إلا الرجاء:

- يا سيادة السائق، إن كنت أنت لديك أولاد تريد الرجوع إليهم، فأنا لا أعرف شيئا عما جرى لأهلي أصلا!

نظر إليَّ نظرة فيها قدر من الشفقة وقدر من التشفِّي ولم يتكلم. فقط حرَّك رمشه للوراء قليلا كأنه يشير إلى شنطة التاكسي. فهمتُ من حركته أنه رقَّ لي وأحس أنني غريب تائه. لكنه لم يخرج من التاكسي أو يبادر بمساعدتي في رفع حقيبتي. (ص 78-79)

تعتمد المجموعة جملة من الجماليات التي تمزج بين الأنواع الأدبية وبخاصة السردي والشعري منها:

المفارقة السردية والمفارقة الشعرية:

ومنها مفارقة الحالة والمفارقة المشهدية، والمفارقة الدلالية، وغيرها من المفارقات التي تعد في الأساس سمة شعرية وسعت منها شعرية الحداثة وما بعدها، ومن ثم فإن استخدامها في البناء السردي يحيل السرد إلى الشعري على نحو متسع، ففي قصة "امتداد" تتشكل عدة مفارقات، إحداها مفارقة الحالة بين الحياة داخل الدير والحياة خارجه، ليست المفارقة الناتجة عن عزلة الدير، ولكنها الناتجة عن تشابه الآلام المشترك بين من يعيشون خارج الدير، ومن يعيشون داخله.

تميل عليّ راهبة وتسألني: "كيف حال الحياة بالخارج؟" فأرد عليها: "الحياة هي الحياة، فيها وفيها". يبدو أن إجابتي لا تقنعها أو أنها كانت تنتظر مني ردا مختلفا. تنظر إلى جسدي، ثم ترفع عينيها إلى وجهي، ثم تصمت، ربما لتتدبر كلامي. تعاود السؤال بطريقة أخرى: "كيف حالك أنتِ؟". أتحسس جسدي، لأتأكد من وجود بصمات قديمة ولكنها لم تفارقني أبدا، فأدرك مدى البتر. أتذكر لجنة الترقيات وأمن الدولة وزوجي الذي لم أره منذ سنين، وأكرر نفس الإجابة. وأجدها تخرج مني محمّلة بالمرارة أو الحزن أو الحنين، لا أدري، لكنني أحسها مختلفة تماما عن الإجابة السابقة بالرغم من أن الكلمات لم تتغير وكذلك الصياغة. وأجدها تربت على يدي في تفهّم وكأنها تحسّ بما أحسّ به ولكن لأسباب مختلفة. تغيم عيناها وكأنها موجودة في مكان آخر، ثم تقول: "كان الرب في عوننا جميعا". (ص 36)

2. المتخيل السردي وسؤال الشكل:

مثل الشكل للسارد المعاصر سؤالا جوهريا، مما دعاه إلى التجريب في البناء الفني للعمل الأدبي ومغايرة عناصره عما هو قار في الأبنية الفنية الكلاسيكية منذ استقرار عناصرها في علوم السرد من طرائق البناء المعماري، وبناء الشخصية، والحدث، والزمن... إلخ.

فعلى مستوى البناء المعماري – مثلا- كان السؤال حول مغايرة أشكال البناء السردي المعتمدة الوصف أو الحوار أو تيار الوعي، أو الحكي من خلف، أو الحكي مع، أو من خلال، ومن ثم نتج عن ذلك تحولات عدة في الأبنية السردية، حيث جاء بعضها في شكل مشاهد سردية متجاورة، تكاد تمثل قصصا قصيرة على نحو ما، لكنها تتجاوز مجرد ذلك، ومنه روايات " شارع بسادة " لسيد الوكيل، و"ملاك الفرصة الأخيرة " لسعيد نوح، و"مسألة وقت " لمنتصر القفاش، و"فانيليا" لطاهر الشرقاوي، و"مواقيت التعري" لهيدرا جرجس، و"معبر أزرق برائحة الينسون " لياسمين مجدي، و"فدوى" لفدوى حسن، و"تمارين الورد " لهناء عطية، و"شهوة الصمت " لأمينة زيدان، و"حكاية الحمار المخطط " لرانية خلاف و"وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب، و"فاصل للدهشة" لمحمد الفخراني، و"أسد قصر النيل" لزين

عبدالهادي، وغيرها كثير.

تعتمد رواية "فانيليا"(٧) لطاهر الشـــرقاوي على المشـــاهد الســـردية غير المكتملة على الدوام، بما يشـــبه ســـرد الأخبار والمواقف غير المنتمية إلى مركزية موحدة، حيث لا تحتكم الرواية منذ البداية إلى مركزية الأحداث، وإنما تحتكم إلى فكرة المتواليات القصصية والحلقات المسلسلة التي يظل أبطالها كما هم، وتتغير وظائفهم وبالتالي أحداث ووقائع حياتهم، غير أن الأمر هنا يختلف قليلا، إذ تبدأ الرواية بالكاتب الراوي يجلس على مقهى من مقاهي القاهرة، يبحث عن مشـــهد يلتقطه في الشـــارع لكتابة رواية أو البدء فيها، ويحكي عن اختباره لكل ما تقع عليه عيناه للبدء في الرواية، غير أن التأمل يكشـف أن هذه إحدى الألاعيب الســـردية، فالرواية قد بدأت بالفعل منذ بدأ الرواي يحكي عن جلوســه على المقهى، ولم يتبق إلا اســتكمال حكاية الجالس، ولكن الرواية تنتقل في مراوغة أخرى لرصـــد مشـــاهد الشـــارع الحية حتى تقف عند البنت الصـــغيرة حافية القدمين الصـغيرة التى تسير في الطرقات والشـوارع بحثا عن السعادة والحرية، ويقرر الرواي أن يجعلها موضوعا للرواية، وإن كان التأمل أيضا يكشف عن أن موضوع الرواية هو عالم الشارع المتسع بما يشمله من شخصيات وأماكن وعلاقات بما فيها البنت ذاتها التي توهم الرواية بأنها تحكي حكايتها.

هذه الكتابة على هذا النحو تخالف السـائد المتعارف عليه في السـرد الروائي وطرائقه التي كانت تبدأ من نقطة مركزية في السرد (من الماضي إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى الماضي بطريقة الفلاش باك، أو بغيرها من الطرق، ولكنها في الغالب الأعم تتخذ مسـارا خطيا على مسـتوى البناء الزمني، إلا أن بعض النماذج التي قدمتها الرواية الجديدة انطلقت من مشـاهد سـردية، قد تبدو في ظاهرها مرتبكة لا تنتمي لخط زمني محدد، ولكنها عند تحليلها والوقوف أمام تقنيات بنائها، نجد أنها تصنع مسارها، فهي إما أن تعبر عن الارتباك الحادث في واقع مسـارات الأحداث في الحياة من حولنا، ذلك أن الأحداث في الحياة متقاطعة ومتشـابكة وليسـت متراتبة، وإما أن تعبر عن آلية اشتغال العقل البشري في رصده للأحداث من حوله، فهو لايفكر فيها على نحو خطي، وإنما ترد على الذهن بغير ترتيب، ويبذل الإنسان مجهودا عميقا في محاولة لترتيبها، وهو ما جاء اسـتجابة لتغير النظرة حول الحدود الفاصـلة بين الأشـياء، وهدم القطعية في الفصـل، والتأكيد على التشـابك والالتقاء بين الشيء والأشياء المحيطة به.

وهو ما تعتمده رواية شـارع بسـادة لسـيد الوكيل، إذ توهم بأنها تحكي قصة وتاريخ شارع بسادة، وإن كانت تحكي مشاهد سـردية متجاورة ومتقاطعة لبعض الذين سـكنوا أو عملوا أو

مروا بشارع بسادة، وتعيد تفكيك هذه المشاهد وتقديم بعضها وتأخير الآخر، كما يكشف عن ذلك رصد مسار المشاهد في الرواية.

3. المتخيل السردي وسؤال الموضوع :

لم يعد الموضوع في الكتابة السردية الجديدة المنتمية إلى ما بعد الحداثة، محتفيا بالقضايا الكبرى السياسية والاجتماعية، أو قضايا الإنسان مع الحب وارتباطه بالآخر، أو قضايا التاريخ، أو غيرها مما أبدعته الرواية العربية في القرن العشرين، وإنما حدث تحول مركزي في مفهوم الموضوع ذاته، فلم تعد سيرة حياة الإنسان هي الموضوع، وإنما أصبح الوعي بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته هو الموضوع، إنسان الألفية الثالثة بكل ما يحمله من توترات تهدد وجوده، وصراعات تتحكم في مساراته، وعولمة تطارده أينما حل أو ارتحل، وغدا الاستبطان النفسي، ورصد علاقات البشر الداخلية في علاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بالآخر، واعتبار الرواية مصدرا وسبيلا للوعي هو الموضوع الأكبر لكثير من الروايات.

من هنا تصبح الرواية سعيا نحو الكشف، وطريقة من طرائق المعرفة، واكتشاف الذات، واكتشاف العالم، والكشف عن الحجب المستورة، وتتحول الشخصيات من كونها العناصر

الفاعلة القادرة على تحويل مســار الحكي والتحكم في الأحداث إلى كونها المفعول به، الباحثة عن ذاتها، وتصــبح الأحداث في كثير من الأحيان غير واضـــحة المعالم، لا يصـــنعها المحكي عنه، وإنما تصنع هي المواقف والمشاهد السردية.

وهنا تنهار كل الموضـــوعات التي كانت تمثل المتفق عليه بين البشـــر، مثل رصـــد التحولات الاجتماعية في الحياة، أو التعبير عن تبدل منظومة القيم، أو رسم حالة الطموح البشري، وتحل بدلا من ذلك كله موضـــوعة الإنســـان ذاته في وعيه ومحاولته فهم كينونته وفهم الكون من حوله، وعبر ذلك جميعه يـأتي – على ســـبيل المثـال - الممنوع والمحرم وتنويعـاتـه الســياســية والدينية والجســدية موضــوعا للرواية في محاولة للاشتباك والجدل، ليس بهدف الوصول لحقيقة مطلقة ما، وإنما بهدف التجريب أحيانا، وهنا يتشكل الموضوع.

ويمثل هذا التحول ســـمة غالبة على بعض المنجز الروائي المعاصـــر في معظم البلدان العربية: مصـــر وســـورية ولبنان وتونس والمغرب والســـعودية وبعض بلدان الخليج الأخرى، وبخاصة لدى الكتاب والكاتبات الشباب، ففي سورية على سبيل المثال تطالعنا أعمال خالد خليفة (مديح الكراهية) 2006م ؛ لتفتضــح عالم المعتقلات والســجون الســياســية والصــراع بين الإخوان المســـلمين والحزب الكـافر – بتعبير الروايـة – في

حلب، وتطالعنا أعمال منهل السـراج في روايتها (كما ينبغي لنهر) 2003م ؛ لتقدم الممنوع والمحرم بين الإسـلامي وغير الإسـلامي من خلال حكاية مدينة عربية مهملة تتألف من حارتين يفصـل بينهما نهر هما حارة الإسـلاموي نذير وحارة غير الإسـلاموي أبي شـامة، وتطالعنا أعمال سـمر يزبك في روايتيها (طفلة السماء) 2002م و(صلصال) 2005م ؛ لتشتبك مع الممنوع والمحرم من منظور الطائفة الدينية والأسـرة العسـكرية، ثم في رواية (رائحة القرفة) التي تعالج فيها الجسدي بين المثليات.

وفي سلطنة عمان ظهرت بعض الأعمال التي تتناول الجسد من منظور آخر، ليس في علاقته بالجنس فقط، وإنما بوصـفه ألما وتعذيبا كما في رواية "حز القيد لمحمد عيد العريمي"، و"فيزياء لبدرية الشحي"، وغيرها.

وفي لبنان تطالعنا بعض الأعمال الحديثة لرشـيد الضـعيف وإلياس خوري وبخاصـة رواية (عودة الألماني إلي رشـده) لرشـيد الضـعيف، ويتناول فيها موضـوع العلاقات المثلية الجنسـية، ورواية (يالو) لإلياس خوري التي تقترب من الموضوع ذاته.

وفي المغرب العربي تتعدد الروايات التي تتخذ الممنوع والمحرم سـبيلا لها، ومنها روايات: كمال الخمليشـي (الواحة

والســـراب) 2001 و(حارس النســـيان) 2003م، وعبدالحكيم أمعيوة (بعيدا عن بوقانـا) 2007 م، ووفـاء مليح (عنـدمـا يبكـي الرجال) 2007م.

وفـي مصـــر تتنوع الأعمال الروائية التي تتعامل مع ثالوث الدين والجنس والسـياســة، وبخاصــة في كتابات سـيد الوكيل (شارع بسادة) 2008م، وطارق إمام (الأرملة تكتب الخطابات سرا)، وهناء عطية (تمارين الورد)، وأمينة زيدان (نبيذ أحمر) و(شـهوة الصـمت)، وطـاهر الشـرقاوي (فانيليا)، ومحمد صـلاح العزب (وقوف متكرر)، وسعيد نوح (ملاك الفرصة الأخيرة)، وغير ذلك كثير من الأعمال والكتاب الذين تجاوزت كتاباتهم مجرد الإشــارة إلى مشــاهد القهر والظلم السـياسـي، أو التعبير عن الرجعيـة لبعض الفئـات المتشـــددة دينيـا، أو الكتـابـة عن المشـــاهد الجنســية بالطريقة التي تناولها إحســـان عبدالقدوس ويوسـف إدريس، ذلك أن الميراث المصــري الروائي لم يترك مجالا لإمكانية معالجة هذه الموضـــوعات بالطريقة التقليدية على غرار قول عنترة (هل غادر الشـــعراء من متردم)، ولذا فإن التعامل مع هذه الموضـــوعات الآن كان لزاما عليه أن يحمل مغايرة مع ســـابقه على مســـتوى التداول والآليات، وهنا يصبح الأمر أكثر صعوبة من أي واقع آخر.

إن اللجوء إلى التعبير عن الجســـدي في كثير من الأعمال

السردية التي تنتمي إلى الرواية الجديدة لم يأت من فراغ، ولكن تحكمه في الغالب الأعم أسئلة كينونة تتعلق بالموضوع الروائي، ومنطلقات فكرية تكشف عن آليات اشتغال عقل الكاتب / الروائي في اشتباكه مع الجسدي، وتتنوع هذه المنطلقات في مرجعياتها إلى ما هو ديني، وما هو فكري، وما هوغريزي في أنفس البشر عموما.

غير أنها جميعا تخضع لمنطق علاقات الذات الفاعلة بمستوياتها الجدلية المتنوعة: الأنا مع الآخر، والأنا مع الأنا، بين التعبير عن الاحتجاج، وتأكيد الذات من خلال نفي هيمنة الآخر، واكتشاف الذات، ومحاولة اكتشاف الآخر، وهوما يؤكده استقراء النصوص الإبداعية المنتمية إلى هذا الوعي.

ويتنوع منطق حضور الجسدي في المتخيل السردي الروائي(٨) بين الكتابة بوصفها احتجاجا وتعبيرا عن الرفض، والكتابة بوصفها تعبيرا عن القهر، والكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الذات، والكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الآخر، والكتابة بوصفها كشفا للمستور، ذلك المنطق الذي أوجدته تداعيات الكتابة الروائية في تطورها، وتطور الوعي الإنساني عموما والإبداعي على وجه الخصوص، وهو الأمر ذاته الذي يجابه بالرفض من قبل الذين يركنون إلى الكلاسيكيات المعتمدة ويرون الخروج عليها خروجا على النوع الأدبي ذاته، على

الرغم من خلخلة الحدود بين الأنواع على النحو المتعارف عليه إلى درجة الانمحاء أحيانا.

4. المتخيل السردي وسؤال المكاشفة (الكتابة بوصفها كشفا للمستور):

تعتني الكتابة عبر المتخيل السردي هنا بفضح المسكوت عنه، واكتشاف ما يدور خلف الأبواب المغلقة، وخلف جدار الصدر مما يتعلق بممارسات الجسد ورغباته وانحرافاته عن المألوف، وهو ما اعتمدت عليه كثير من الروايات عبر تنويعاتها على معزوفة الجسد، تارة بالحديث عن المثلية، وتارة بالحديث عن العلاقات المحرمة شرعا، وتارة بالحديث عن الانحراف الخلقي، وغيره.

وتأتي رواية "رائحة القرفة" لسمر يزبك [٩] منطلقة من هذا الوعي ، حيث تدور أحداثها حول فكرة الخيانة في العلاقات العاطفية والجسدية، ولكنها ليست الخيانة المتعارف عليها بين زوجين أو حبيبين يخون أحدهما شريكه مع آخر، وإنما الخيانة في إطار المثلية، أي خيانة العشيقة لمعشوقتها، حيث تسبر الرواية أسرار علاقة مثلية جسدية بين سيدة مجتمع راقية ثرية وخادمتها التي نشأت في حي فقير.

يبدأ السرد بمشهد درامي تصحو فيه السيدة من كابوس

مفزع - تتحول فيه إلى مســـخ بأطراف وأثداء زائدة – وتتجه بفزع نحو مرآتها الطولانية بالدور السـفلي من قصـرها، وتبدأ في تفحص جسدها لتتأكد أنها مازلت تحتفظ بتكوينها الإنساني، وأن مـا حـدث مجرد كـابوس لا أكثر. ولكنهـا تفـاجؤ بـأنـات مكتومة صـــادرة من غرفة زوجها، وبعد أن تقرر فتح الباب، يصـــيبها الذهول عندما ترى خادمتها مســتلقية بجوار جســد زوجها العاري، فتقوم بطردها من القصر.

وينطلق الخط الروائي في إطـار هذا الحدث البســيط حتى نهاية الرواية، آخذاً في تفاصـــيله بعض القضـــايا الأخرى مثل الفقر المدقع في حي (الرمل) والغنى الفاحش في القصـــور، والذي أســـهبت الكاتبة في وصـــفه على نحو مبالغ فيه وعلى حساب السرد في بعض الأحيان.

وقد كان الاختلاف الطبقي محورا رئيســـا تحكم في البنـاء الســـردي ومســـاره، حيث تم تناول بعض النماذج الاجتماعية، منها:

نموذج الأم وطريقة تربيتها في الطبقتين، فالأم المنتمية إلى الطبقـة الثريـة، تعلم بنـاتهـا فنون الجنس، وطرق التزين كي تحـافظ على زوجهـا وبيتهـا وتجـذبـه إليهـا دائمـا عن طريق الفراش، أما الأم الفقيرة فتلقن بناتها طرق الدفاع عن الشـرف، اعتمادا على أن البكـارة أهم من حيـاة الفتـاة نفســـهـا، وتزودهـا

دوما بسكين حاد للدفاع عن نفسها. وتعلمها كيف لا تصد بعنف وتتعامل مع المغازلة بذكاء الكر والفر. وعليها أن تتحمل الألم والإهانة الجسدية من قبل زوجها مادام لا يأخذ قوت صغارها إلى عاهرة ما.

نموذج الرجل بمفهوم الفحولة، ويمثله (أبو عليا) الرجل الفقير، الذي لا تمنعه ذكوريته العنيفة من ضرب أطفاله وزوجته، وهو ما أدى لمقتل إحدى بناته، بل أنه يقوم بتسريحهم للعمل كخدم بالبيوت والاكتفاء بالجلوس في البيت، وآخر اليوم يستولي على نقودهم، هذا الرجل شديد الفحولة يأتي زوجته يومياً ويجرها عنوة لممارسة الجنس السريع الذي يفرغ فيه طاقته لا أكثر دون مراعاة لإنسانية وحاجة زوجته للراحة، ورغم ذلك تتباهى بقدرته على النوم معها أمام النساء، اللائي يحسدنها عليه وخصوصا بعد أن رأين عضوه أثناء مشاجرة له في الشارع قام وبكل وقاحة بخلع سرواله وإبرازه للجميع تخويفاً لهم.

أيضاً نموذج الرجل في الأحياء الفقيرة ظهر في شخصية عبود، المغتصب الجبان، الذي اغتصب (عليا الكبرى) أكثر من مرة مستغلا شللها وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها.

وكذلك في (ساسكي) الولد المراهق، الذي بدأ حياته كـ (أبضاي) يحرس مخزن للزجاج الفارغ الذي يتم تجميعه من

الزبالة، اســتخدم فحولته في (كســر عين عليا) كي لا تتجرأ عليه وقام باغتصــابها في إحدى مقالب الزبالة. أما صــاحب مصنع الصوف الذي كان يستغل نفوذه داخل المصنع ويمارس العادة الســرية مع (عليا الكبرى) دون أن يطأها يعتبر نموذج أخر تم المرور عليه في طيات الرواية.

ونموذج آخر للرجل المنكسر المهزوم في فحولته بسبب عدم قدرته على الإنجاب، وذلك في شــخصــية أنور زوج الســيدة حنـان، الـذي طلق زوجتـه الأولى بســبب عدم قـدرتـه على الإنجاب، ورغم ذلك تزوج حنان التي تصغره بسنوات إرضـاء للعائلة، ليعيش بقية عمره في قهره وخذلانه.

وفي رواية معبر أزرق برائحة الينسون[١٠] لياسمين مجدي، يأتي الموضــوع حول حياة القابعين تحت الأرض في علاقتهم بكل ما هو فوق الأرض، من خلال رصــد حياة مجموعة من الموظفين يعيشــون طوال وقتهم تحت الأرض، حيث يعملون ببيع التـذاكر للركـاب في إحـدى محطـات مترو الأنفـاق في القـاهرة، وعلاقتهم بـالممنوع والمحرم، متمثلا في الجســد والمرأة على وجه الخصــوص، وصــراعهم مع وعيهم ومع أوهـامهم التي لا تتســع هي الأخرى إلا بحجم الحيز المكـاني الذي يعيشـون فيه، ومع الكون من حولهم.. تصـف على لسـان الراوي حركة المارة عبر الشباك الزجاجي الذي يجلس خلفه:

"يهرعون في تكتلات أمـامي، يكون حظـه طيبـا من كـان معـه اشـتراك، ينزل مباشـرة إلى الرصـيف، بينما الآخرون يتجمعون بوجوههم المبللة أمام شـباكي، ويجرون متزاحمين عند المكنتين الوحيدتين العاملتين، وأنا منشـغل بأسـتك ملابس الفتاة الداخلية الظـاهر من بنطلونهـا، وهي تهرب من المطر مع صـــديقتهـا لأكتشف أنهما يرتديان لون الملابس الداخلية نفسه، فلا أعي عدد التـذاكر ولا النقود التي آخـذهـا من الزبـائن.. أمتليء بـالحرارة وأفكر أن أضـــغط على زر الهواء البارد لعله يعمل لمرة واحدة، ذلك التكييف الكائن خلف مكتبي، البديل الآخر أن أفجره، فتتحول الغرفـة كلهـا إلى نـار، ويتصـــاعد الدخـان، فلا أترك كل هؤلاء الموجودين خلف الشـباك الزجاجي يقتحمونني، ويتركون أسـاتك ملابسـهم الداخلية.. شـعورهم.. طين أحذيتهم في قلبي ويرحلون حيث يختفون شـيئا فشـيئا حين ينزل بهم السـلم الكهربائي إلى الرصـــيف.. منهم من يعود بعد أيام أو ســـاعات عبر الســـلم الكهربائي الآخر ليرتقوه برؤوسهم " ص26

فهذه الشخصية ومثيلاتها من أبطال الرواية يرون العالم من منظورهم الضيق، ويعبرون عن أحلامهم المتواضعة من خلال حركـة الآخرين، فكـل شـــيء من حولهم يتحرك، النـاس، والقطـارات، والســـلالم الكهربـائيـة، إلا هم يجلســـون هنـاك يحاولون فهم أنفسـهم، وفهم ما يدور حولهم، ويشـغلهم الجسـد، والجنس، والمرأة، ولا يعنيهم من العـالم أي شـــيء آخر، لا

التطور، ولا الحروب، ولا ما تعلن عنه الحكومات من حلول للأزمات، ولا أي شيء سوى الاستقرار المتواضع مع المرأة، وحتى مشكلاتهم في العمل وفي المجتمع تحيل في نهاية الأمر إلى مشكلات متعلقة بالمرأة على نحو أو على آخر.

ويدور موضوع رواية طرشقانه(١١) لمسعودة أبو بكر حول شخصية الرجل المخنث (الطرشقانه) الذي لا ينكر طبيعته ويعلن عن وجوده وحقه في الحياة كما يحلو له، ويجادل الآخرين في هذا الحق، ويجادل الثقافة العربية في نظرتها إلى المخنث وفي مفاهيمها القارة عن الجسد والحرية الجسدية.

5. المتخيل السردي وتحولات البناء (الفوضى واللايقين، أسد قصر النيل(١٢)):

يمتلك السرد (عبر المتخيل السردي) قدرة على إعادة صياغة العالم، غير عابئ بإمكانية تحقق هذه الصياغة على مستوى الواقع من عدمه، وغير معني بقدرة العالم ذاته على استيعاب هذا المتسع من إعادة الخلق والتأويل المستمرين على الدوام.

بين تفكيك الوعي، وهدم المرتكزات، والتأويل، وإعادة البناء، والوقوف على أعتاب خفايا النفس البشرية، وعبر ذلك جميعه تتشكل رواية "أسد قصر النيل " لزين عبدالهادي،

لتضرب في جذور الإنسانية بعيدا حيث المناطق شبه المظلمة، وقريبا حيث اليومي والمشاهد والمعيش.. بين العودة إلى الوراء حيث الأسطورة هي المتكئ الأول لتفسير الكون وظواهره الغامضة رغم عاديتها ويوميتها، وبين الوقوف على مستجدات التحولات البشرية بفعل التكنولوجيا والثورة المعلوماتية، وأثر ذلك على اتساع هوة الفجوات في حياة البشر، وبخاصة الفجوة بين الغنى والفقر (حيث الأثرياء يزدادون ثراء، والفقراء يزدادون فقرا) والفجوة بين التقدم والتراجع للوراء، والفجوة بين الإنتاج والاستهلاك، وهنا يبدأ المتخيل السردي في الحضور حيث تتخذ الرواية القاهرة الكبرى بتداخلاتها وتشابكاتها مسرحا للأحداث وفضائها، ويصبح رصد مشهدها اليومي وتحليل واقعها الثقافي وتشريح أنماط شرائحها الاجتماعية هو أبطال الحكي وشخوص المسرحية / الرواية.

إلى الكلاب التي تبيض في صمت، وكذلك إلى الدول.. التي تنجب للعالم كل يوم وبلا أدنى تردد، معتوها جديدا..

مقولة افتتاحية تبدأ بها الرواية، فتحيل المتلقي إلى المتخيل السردي، حيث عوالم الفانتازي والسخرية، وتفتح أفق التأويل على الواقع السياسي للعالم العربي على وجه الخصوص، لكن

الدخول في عالم الرواية يكشف عما هو أكثر من ذلك، فالرواية تنتهي تاريخيا مع مطلع قيام الثورة المصـــرية – وإن كانت قد انتهت كتـابتهـا قبـل الثورة بقليـل – وتصـــور حـالـة المجتمع المصــري في الســنوات الأخيرة قبل ثورة الخامس والعشــرين من يناير 2011م في مصــر، وترصــد لدلائل التفكك والانهيار ومظـاهر الفســـاد، ليس فقط على مســـتوى البنـاء الخـارجي للمجتمع، وإنما أيضـــا على المســـتوى الداخلي للشـــخصـــية المصـــرية ذاتها، ولهاثها وراء الرزق، وتحايلها في الوصـــول إليه، وصــــراعها اليومي مع أدنى متطلباتها اليومية، وانقســـام المجتمع كلية إلى طبقتين لا ثالث لهما، كلتاهما صـــنعت لها أماكنها التي ترتادها وتحيا فيها، إحداهما طبقة أصـــحاب الجاه والسلطة والمال، وثانيهما طبقة الفقراء واللاهثين وراء أسباب العيش.. هنا تعلن الرواية انتماءها إلى الطبقة الثانية، وترصـــد لهذا اللهاث اليومي وتؤسس له بوصفه الصورة العادية للحياة، والذي لم يجد له الكاتب سوى التعبير بالمطرب الشعبي عدوية، وأغنيته الشــهيرة " زحمة يا دنيا زحمة " وتصــبح الأغنية هي الفلســـفة التي تنطلق منها الرواية وتؤكد على تعبيرها عن هذا الواقع الذي يشمل القاهرة بكل أحيائها وحواريها.

- كتابة الذات / كتابة الحرية والخيال:

لا أحد يستطيع وضع حد لحرية وخيال الفنان، تعلي الرواية من قيمـة الحريـة والخيـال، فتبني عـالمهـا، غير المحتكم إلى الواقع - وإن كـان لا يخلو منـه – عـالمهـا المتسـق مع ذاتـه، والمحتكم إلى مرجعيته، والمرتبط في الآن ذاته بقراءة المشـهد الثقافي من خلال الذات الراصـدة، ذات المؤلف السـاردة، فكل وعي في الرواية يمكن إحالته إلى الأيديولوجية / الأيديولوجيات التي يعتنقهـا الكـاتـب / المؤلف، ويعبر عنهـا على الـدوام من خلال رسمه لمصير شخصياته، والتحكم في مجريات الأحداث على النحو الـذي يريـده لهـا، وهنـا يكمن الفـارق بين الـذات السـاردة في الشـعر، والذات السـاردة في الرواية (المتخيل السـردي الروائي)، فإذا كانت الذات الشـعرية تعبر عن أناها المطلقة، وتحول المشـهد إلى صـورة مفارقة للواقع يسـعى إلى التمركز حول هذه الذات، فإن الذات الروائية تسعى إلى التعبير عن ذوات متعددة تمثل شـرائح المجتمع وطبقاته، وتعمل على رسـم المشـهد الممثل لواقعها من خلال رصـد وعيه وأسـاليب تفكيره وأيديولوجياتـه وقنـاعـاتـه، والتي يتعـامل معهـا الروائي بالنقد والتحليل والتفكيك، وإعادة البناء في بعض الأحيان.

هذا التصور النظري تطرحه رواية " أسد قصر النيل" عبر رصـدها لأربع شـرائح أو طبقات من المجتمع، تم تقسـيم هذه

الطبقات على أســـاس الوعي المحتكم إلى أفعال وتصـــرفات الأفراد المنتمين إلى هـذه الطبقـات، وعبر الأحـداث التي يصـــنعونها يحلل الكاتب أوضـــاع المجتمع، ويفكك أيضـــا هذه الأوضـــاع، ولا يوجد البديل عما يفككه، لأنه ليس معنيا بإيجاد حلول وبناء أنســـاق ولكنه معني فقط بالتفكيك، وليس ســـوى التفكيك والإعلاء من شـــأن المضـــمون على حســـاب المعنى، وتلك إحدى تقنيات المتخيل السردي.

- **الراوي السارد وكسر الحدود:**

"في رواية أســـد قصـــر النيل " تنطلق فلســـفة الراوي في طرائق حكية من فكر ما بعد الحداثة، الذي لم يعد فيه الســـارد / المؤلف يرى في نفســـه القدرة على فهم العالم المحيط وإيجاد حلول للمشـــكلات الإنســـانية ومن ثم تقديم ذلك إلى المتلقي / القارئ، وإنما يتحول السارد المؤلف هنا إلى باحث عن الحلول ومتأمل للكون من حوله وراصـــد للمشـــهد وطارح للأســـئلة ومفكك للوعي القار ومعبر عن حالاته الإنســـانية الطبيعية بين التيـه والنجـاة والألم والأمـل والفرح والحزن... إلخ، ويبـدو الســـارد / المؤلف كما لو كان يصـــطحب المتلقي / القارئ معه في مغامرة لا يعلم الســـارد نفســـه إلى أين يمكن أن تؤول ولا كيف ســـتنتهي، ولا ماذا يمكن أن يقال أو يكتب في متنها، وإن

كان ذلك جميعه يظل على مستوى البناء الفني محتكما إلى منطق يحركه هو منطق عدم اليقين والفوضى باعتبارهما القانون الذي ينظم الحياة في مسارها الواقعي، ومن ثم في مسارها الافتراضي عبر المتن الروائي.

هنا يحدث التداخل المقصود بين صوت المؤلف، وصوت السارد، وصوت الراوي، وأصوات الأشخاص الذين هم في نهاية الأمر تحول من تحولات المؤلف، وتفرع من تفريعات عدة لمسار الحكي، وهو ما يشير إليه المؤلف قائلا:

آه.. ما بالي أذهب في استطرادات لاطائل من ورائها، واعذروا ذاكرتي التي تشبه قطع "الفتة" الطيبية الشهيرة.. ص 19.

ويعود إليه في موضع آخر في تعليقه على مشهد الرجل الذي يقف على قصر النيل ويطلب من كلبه الأسود أن يبيض، ويصر على أن ينتظر البيضة التاريخية النادرة من الكلب، وهو ما يشي بفعل الحركة المستحيلة التي ينتظرها المؤلف من الشعب المصري وما يحتمله ذلك من تأويلات سياسية واجتماعية واقتصادية وحضارية، فيقول:

وليست وقفتي بعيدا عنه بشيء مستغرب، فهو يعيش في مكانه الواقف فيه وحيدا تمامًا دون أن يشعر بأحد، ووقفتي هنا كممثل للروائي الذي يكتب هذه الرواية مسألة في غاية النطاعة، فهو يمثلني أو يمثل نفسه أو يقوم بتقمص دور الراوي وهي كلها

مسائل تدعو للسخرية والضحك، والحقيقة أن الأكثر مأساوية هي محاولة هذا الرجل أن يدفع هذا الكلب الصغير بأن يبيض حقًا، وربما كانت المشكلة الحقيقية ليست في الرجل وإنما في الكلب، فالمجانين كثر، ولكن القاسي في الأمر حقا هو الكلب الصغير الذي يقف على حافة السور الحديدى للكوبري، يتطلع في سكون وبراءة كأنه ملاك صغير أسود اللون، وهو ما يتنافى مع شكل الملائكة في العالم المعروف، وإن كنت لا أدري ماهو شكل الملائكة في العالم غير المعروف؟

أو عندما يعلق على قصة الرجل والكلب الذي عليه أن يبيض في موضع آخر، فيقول:

وحيث إنني مرة أخرى أمثل الراوي الحقيقي فإنه لايمكنني الحكم على المسألة بشكل نهائي وقاطع، فلنقل إنني النسخة الثانية غير الأصلية التي لا مناص من عدم وجود حقوق نشر لها في أي مكان إلا في ذهن الراوي الأصلي، هذه النسخة التي يعيد تمزيقها كل عدة ساعات، وعلى ذلك فإنني أحاول التدخل في العمل بصرامة غير حقيقية، لكنني يجب أن أسجل ملاحظاتي بشكل مكتوب وأمنحها له عن طيب خاطر، مثلما يمنحني هو إصبعه حين لا أستطيع أن أمنحه الفكرة التي يريدها، والمشكلة أنه كثيرا ما منحني إصبعه دون أن يهتز له جفن، وهي مسألة أيضًا غاية في القسوة، وكنت أشك منذ زمن طويل أنه يفعل ذلك لقنوط ما يصيبه كما يصيب الروائيين الآخرين كلما فشلوا في منح النقاد تلك الرواية المذهلة، إلى أن لمحته ذات ليلة، يمنح إصبعه للهواء

وهو نائم، وتكرر ذلك كثيرا في الفترة الماضــية، وهو مايجعلني أنسى أحيانا الحكاية الرئيسية التي أنا الآن بصددها، وأغوص في أشــياء أخرى ليســت لها علاقة بالرواية الأصــلية، الرواية التي تترنح كبقع ودوائر متفرقة في ذهن البطل الذي يروي، وهو ظن آثم من وجهة نظري، أعود إلى الرجل ذو المعطف الأخضــر أو الأزرق وكلبه الصغير الأسود ذو المخالب الواهنة.

وغير ذلك من المواضـــع التي يتدخل المؤلف / الراوي / السـارد لكسـر اليقين الذي يصـل إليه المتلقي القارئ في مسـار الحكي سـواء على مسـتوى الفصـل بين الفاعلين، أو مسـتوى أفعالهم والتفسـيرات التي يمكن أن يعتقد المتلقي أنها يقين.. إنه الهدم والتفكيك وكسر يقينية اليقين، وهو ملمح ينتمي إلى مفهوم الرواية الجديدة (بوصـفها مصـطلحا نقديا) التي تعلي من شـأن الوعي على حساب الحكاية وأبطالها.

هنـا يتنوع دور المؤلف الراوي ويقـدم أدورا جـديـدة غير مجرد الحكي وحبك الحكاية، منها:

<u>- المحلل الاجتماعي والسياسي والثقافي:</u>

فالراوي لم يعد مجرد ســارد لقصــة، لحكاية تبدأ بحدث وتتطور به لتصـل إلى حبكة روائية تنتهي بالحل كما هو سـائد في أسـاليب الكتابة الروائية الكلاسـيكية، وإنما يتحول الروائي هنا لمحلل اجتماعي وســياســي وثقافي، يدرس المجتمع من

حوله، ويحلل وحداته، ويصنفه إلى طبقات، ليست هي الطبقات المتعارف عليها في علم الاجتماع وحسب، وإنما طبقات جديدة أثرت في تكوينها معطيات العولمة وعالم المعلوماتية وشكلها الواقع السياسي ونظام الحكم الذي كان يعمل ضد شعبه المحكوم ظلما وقهرا، طبقات لا تنتمي للملكية أو الجمهورية كما تصف الرواية، وإنما تنتمي إلى ذاتها وظروف تكوينها ونشأتها بفعل عشوائيتها، وإن كانت الرواية تناقش هنا بالفعل قضية واقعية هي قضية العشوائيات التي تحيط بالقاهرة كما لو كانت حبل مشنقة حولها، فإنها تحلل الواقع الثقافي لتداخل وتشابك شرائح المجتمع المنتمين لهذه العشوائيات مع شرائح مجتمع المدينة الكوزموبوليتانية (القاهرة)، وعبر ذلك جميعه يطفو على السطح نتاج ثقافي جديد، لا يحتكم في وعيه إلى حضارة بعينها أو موروث ثقافي واحد، وإنما تختلط فيه – حتى على مستوى الشخصية الواحدة – كافة المتناقضات في ممارسات أفراده: الفساد والصلاح والنجاح والفشل والعلم والجهل والتمسك بالقيم والتحلل منها... إلى آخر كل هذه المتناقضات التي تمارسها الشخصية الواحدة انطلاقا من فلسفة الموقف أحيانا، أو ما تقتضيه المصلحة الخاصة أحيانا أخرى، وكل له ما يبرره، تقول الرواية:

غنوا لهؤلاء الذين لاينتمون للجمهورية ولا للملكية وإنما ينتمون لأنفســهم فقط، هؤلاء الذين يعيشــون بعيدا في العاصــمة الثالثة المكونــة من ألف واربعمــائــة وإثنين وســتين 1462 منطقــة عشــوائية تحيط بقاف إحاطة حبل المشــنقة بالرقبة، وســأطلق عليها إلى حين العاصـمة "المجهولة"، من يعيشـون فيها ـ كما سبق وأشرت- غير معنيين بما يحدث على الإطلاق في العاصمة الجمهورية أو الملكية أو حتى عاصـمة المعلومات، عاصـمتي أنا – التي سـأدعي زورا وبهتانا أنها العاصـمة الرابعة التي لم تذكر في تاريخ بعد ـ إنها عاصــمة موجودة الآن في كل دولة بالعالم، يعيش فيها بعض الناس من نوعيتي التي لم تصنف بعد بيولوجيا، يعيشــون فيها بعيدا عن كل شـــيء، مفضــلين التحول لكائنات أخرى، لا بشـر ولا حيوانات، مجرد كائنات تتبادل الكلمات التي لا يمكن تبادلها مع كائنات من لحم ودم، كائنات ليس لها علاقة بما يحدث على تلك الجثة المسماة الكرة الأرضية!.

وعبر رصـد هذه الطبقات تظهر الطبقة الجديدة – العاصـمة الرابعــة التي لم تــذكر في تــاريخ بعـد- طبقــة المنتمين إلى المعلوماتية في عالمهم الافتراضــي وما يمنحه لهم من انفصـال تام عن الواقع المحيط، وتحررهم التام من كل سلطة سياسية أو دينية أو اجتماعية.

إن تحليل الأوضـــاع الثقافية والاجتماعية والدينية يفرض وجوده عبر مســـار الحكي في الروايـة، إذ لا يترك الراوي

فرصـــــة للتدخل بتحليل أحدها ونقده، ومنـه تحليل الوضــــع السـياســي لمصـــر منذ ثورة 23يوليو 1952م، وما آلت إليه الأوضـاع من التخلي عن الاشتراكية لصـالح الرأسمالية ، وما وصلت إليه الصين من احتلال تجاري لمصر :

عنـدها حق الثورة حين قـامـت، ليتنـا أبقينـا على الاشـــتراكيـة والإصـلاح الزراعي ومجانية التعليم، لا تصـلح الرأسمالية للدول الكبيرة، أو لا تصـلح للموظفين الحكوميين الجدد الذين دفعت بهم الثورة للأمـام بعد أن تبـاطـأت هي كثيرا في الخلف، ترك هؤلاء الثورة خلفهم بملايين السـنوات الضـوئية، أصـبحت الاشـتراكية سبة، الغريب أن الصـين هي الدولـة الوحيدة التي مازالت مصـرة عليها، أعتقد أنها على حق، لكنها وهو الغريب أطلقت الصـينيين والصـينيات في شـوارع (قاف) وحواريها، يبدو أن الاشـتراكية الآن أن تشاركنا الصين في كل شيء..... ص104.

- الباحث في علم المعلومات:

ومن الأدوار التي يتبنـاهـا الراوي وتخرج بـه عن مجرد الحكي، دور الراوي البـاحـث في علم المعلومـات، وهو كثير منتشـــر عبر مســار الســرد في الرواية، ومنه بحثه في علاقة الســنيما العالمية بالقاهرة وكوبري قصـــر النيل – موضـــوع الرواية – بوصـفه شـخصـية رئيسـة في مسـار الرواية، وليس

كونه مجرد مكان لرصد الأحداث:

لست أدري إن كنتم تعلمون أن الإخوة "لوميير" أصحاب السينما في العالم، قاموا بتصوير ثاني فيلم لهم على كوبري قصر النيل، يمكنكم بقليل من البحث على شبكة الإنترنت أن تجدوا هذا الفيلم، في عام 1898 قاموا بتصوير كوبري قصر النيل بعد الانتهاء من إعادة تركيبه بقليل، صوروه كما هو في الحقيقة، وتركوا هذا الفيلم لنا، لنشاهد فلاحي طيبة، أثناء عبورهم عليه بغزلانهم ونعامهم – كان هذا الوقت وقت ريش النعام الذي تحول الآن لألياف بترولية- وبجواميسهم وأبقارهم وخرافهم وكلابهم وعصيانهم ووجوههم السمراء المشدودة، وعيونهم الواسعة التي تزداد دهشة أمام عدسات لوميير السحرية، وحتى الأسود كانت موجودة تتطلع إلى السماء منذ ذلك الحين في انتظار الإشارة، لا أدري ماذا حدث لهم بعد مائة عام من تاريخ امتلأ بالدماء والقتلى على الكوبري لكن الظلم كان محتملا على ما أعتقد ولم يكن قد وصل إلى حده الأقصى بعد. ص 81، 82.

إن الحكي هنا يتجاوز حدود مجرد سرد الحكاية إلى إشراك المتلقي في السرد، وذلك عندما يدفعه لأن يقيم في ذهنه المقارنة بين حال المصريين عام 1898م وما آلت إليه أوضاعهم الآن، وأن يعيد النظر في تاريخ الحكم في مصر، ويبحث عن الأحداث التي شهدها كوبري قصر النيل وتاريخ الثورات التي

مرت عليه، وآلاف الشــــهداء الذين لقوا حتفهم عليه بيد الملك وبيد الرئيس، إضـــافة إلى عدد المنتحرين من عليه يأســـا من حياتهم وواقعهم، فكوبري قصــــر النيل في ذاته تاريخ للثورات بدءا من ثورة الضــباط في الأول من فبراير عام 1881م ضـد الخديو توفيق، ووقوف الملك فاروق فوق الكوبري ورفع العلم المصري إيذانا بجلاء الإنجليز عن مصر في السابع من مارس عام 1947م، وانتهاء بثورة الخامس والعشــــرين من يناير عام 2011م وما شـــهده الكوبري من ممارســـات نظام مبارك وقتله للثوار جماعات وهم يؤدون صلاة الجمعة عليه.

- المُنظِّر المعرفي:

ومن الأدوار الجديدة التي تضـــــاف إلى الراوي في رواية أسس قصر النيل دور الراوي المنشغل بالتنظير المعرفي، وهو نتاج طبيعي لأدوار التحليل والتأمل والدراسـة والنقد، فالمجتمع المحكي عنه لم يعد انشــــغال الراوي بشـــأنه مجرد الانشـــغال بالبحث عما يخدم الحكي أو يضــيف إليه تشـويقا وإثارة، وإنما يتجاهل ذلك تماما عندما يتحول إلى التعامل معه بوصـــفه مادة تخضـع للدرس العلمي بمنهجياته الصـارمة، فعند حديثه عن أهل طيبة، يقول:

منـذ قـديم الأزل والوهم فيمـا يمكن تحقيقـه هو مبعـث وجودهم

الحقيقي. في نظر البعض ممن يعيشون في بعض القارات الأخرى أنها أحط الأوهام في الحياة، وهو تجنٍ واضح تمامًا في ظل عدم معرفة هؤلاء الغرباء بالأسباب التي تقف خلف اختيار أهل طيبة لهذا النوع من الحياة المكتظ بخيالات وحرية لا تتحقق غالبا.... ص 19.

فالناظر من الخارج إلى الشعب المصري، والمحتكم إلى نظريات وسمات تصنيف بنية المجتمعات الأخرى لغير المصريين لا يمكنه فهم طبيعة الشخصية المصرية وما تحمله من تناقضات وممارسات قد تبدو منافية لما هو متعارف عليه، بل قد يجد بعض المصريين أنفسهم صعوبة في التنظير لهذه الممارسات، غير أن الراوي يتصدى لهذا الأمر ويغامر بتقديم رؤية معرفية تحاول تحليل الشخصية المصرية في ممارساتها، فالكبت والحرمان والقهر الذي يتم ممارسته على الشخصية المصرية من قبل حكوماته يفوق الوصف، غير أن المصريين لا يستجيبون لهذا القهر كلية نظرا لطبيعتهم المتمردة والسمات التي يحملها كل منهم بفعل التاريخ الطويل من الحضارة التي تتجاوز آلاف السنين، مما أكسبهم مهارات متنوعة بين القدرة على التكيف والقدرة على التمرد، فالثورة دوما كامنة فيهم رغم ما يبدو عليهم ظاهريا من خنوع وخضوع، لكن خيالاتهم دوما

تتجاوز حدود المتاح، وهو ما يجعلهم يفعلون المســتحيل عندما تتاح لهم الفرصة.

إن هذا الطرح هو ما تؤسس له الرواية معرفيا عبر معالجتها لممارسات الشخصيات المصرية المعبرة عن شرائح الشعب المختلفة، وهو ما يكشـف عنه الفصـلان الأخيران من الرواية، اللـذان يمثلان تحليلا معرفيـا لبنيـة الروايـة، يعيد خلط الواقع بالمتخيل، ويكشـف عن فكر المؤلف في تسـييره للشـخصـيات وتحكمه في مصائرهم.

ـ المفكر، والفيلسوف:

اتجهـت الروايـة الجـديـدة في طرائق كتـابتهـا إلى الفكري والفلسـفي سـواء من خلال الطرح النظري، أو عبر ممارسـات وأقوال الشـخصـيات، أو من خلال تدخلات المؤلف مع الراوي أو السارد بالتعليق المباشر.

وقد اعتمدت رواية "أســد قصــر النيل " على تقنية توظيف الفكري والفلسفي في بنائها، مستعينة في ذلك بطبيعة الشخصية المصـــرية التي تفلســـف كل شـــيء، بدءا من تدينها، وانتهاء بممارساتها وأفعالها المتناقضة تماما في ذاتها، ويكفي هنا تأمل شــخصــية واحدة من شــخصــيات الرواية – التي تمثل نموذجا

لشـريحة بأكملها من شـرائح الشـخصـية المصـرية - يكفي هذا التأمل ليكشـف عن رؤية هذه الشـخصـية للحياة وتداولها معها بما لا يمكن الحكم حينها إلا بأن هذه الشـــخصـــية مزجت بين فلسفات عدة لتصنع لنفسها فلسفتها الخاصة.

لكل شـيء في العالم رأي، للإنسـان رأي، للأشـياء رأي، للعوامل الطبيعية رأي، للعوامل غير الطبيعية رأي، حتى الشـمس لها رأي، ولصـدى الموسـيقى رأي، ولكوب الشـاي رأي، للصـحيفة رأي، وللون الأصـفر رأي، لصـوت الضـفدع رأي، كما لشـاشـة الحاسب رأي، وذلك الحجر الذي اصطدمت به رأي، وحذائي الذي تقاعس عن مهمته كان له رأي، وحين اصـطدمت بالأرض كان من رأيها أن أفقد ذاكرتي.. ص 203

فأن تحكي الرواية لحظة فقد شـخصـية لذاكرتها يمكن أن تصنع حادثة تؤدي إلى اصطدام رأس الشخصية بجسم صلب لتفقد ذاكرتها، لكن أن يبدأ الحكي من فتح أفق المشـهد والدعوة إلى التأمل في العالم والإنسـان والأشـياء والعوامل الطبيعية وغير الطبيعية.... إلخ، فسـقراط عندما سـئل: ما الفلسـفة؟ قال: أن تنظر إلى الأشـياء بدهشـة، وهذه الدهشـة هي ما يدفعنا للتأمل، والتأمل في ذاته هو عمق الفلسـفة، وما يدعونا للتأمل والتفكير يدخلنا مباشرة في سياق الفلسفة.

- المؤرخ والناقد التاريخي:

استـــطاعت الرواية التاريخية أن تحقق منجزا تناول التاريخ الإنســـاني وليس تاريخ الأحداث، وقدم للبشـــرية قراءة ثانية للتـاريخ تجمع بين الواقع والخيـال والإمتـاع في آن واحد، غير أن الروايـة العربيـة في تطورهـا تجـاوزت مســـتوى الروايـة التاريخية في صياغاتها الكلاسيكية المعتمدة على حقبة تاريخية بعينها أو شخصية تاريخية بذاتها، واعتمدت – الرواية العربية – في حداثتها على طرائق عدة تشـــتبك مع التاريخي دون أن يكون منطلقهـا الأول والأخير، حيث ينتقل التـاريخي هنـا من مجرد كونه حدث إلى كونه بنية في ســـياق العمل، يعيد خلقه تارة، ويحاكمه تارة، وينتقده تارة ثالثة، ولا يعود به إلى الواقع التاريخي بقدر ما يعود به إلى الواقع المعاصـر ومسـاءلته على الدوام.

وتعتمد رواية "أسـد قصـر النيل " تقنية التاريخي، غير أنها تعيـد تفكيكـه على الـدوام، وتختلق عليـه أحـداثـا لم تكن فيـه (بـاحتكـامنـا إلى مـا نعرف من تـاريخ)، ولكنهـا في الآن ذاتـه تشـــككنا في معرفتنا بهذا التاريخ، وتضـــع لنا بديلا عنه، وهو التاريخ المجهول الذي لم تسـجله كتب التاريخ، وهو ما يســوغ لنا قبوله من منظور التشـــكيك، ومن منظور النســيج الإبداعي الذي يدخلنا في سياقه، يقول:

هذا الصراع المضحك الخالي من الضغينة بين العواصم الثلاث لا يختلف كثيرا عن الصـــراع القديم بين أثينا واســـبرطة، وهو ما يثبت أن نظريات هيجل حول جدلية التاريخ ودوراته الدرامية أمر لا يقبل الشـــك، وما أضـــافه فوكو ياما إلى النظرية بعد ذلك من كبرياء الدولة، لكن كل ذلك سيكون محلا للنظر حتى نهاية تاريخ الحضـارة الإنسـانية الفعلي. ما يثير ريبتي بالفعل هو أن هيجل لم ير عواصـــم أربع لدولة واحدة في أي حضـــارة في التاريخ، فلم يحدث ذلك أبدا إلا في طيبة الحديثة، طيبة الشـــهيرة وعاصـــمتها الأشهر – اسما فقط – (قاف).

ألا يمثل هذا الطرح متخيلا ســـرديا لتاريخ إنســـاني وقع ويتكرر وفي كل الأحوال ضـــحيته الأولى هي الإنســـان وما يمـارس عليـه من طغيـان وجبروت بـاســـم الـدولـة والوطنيـة والهوية وغيرها مما تسـتخدمه النظم الحاكمة لاسـتعباد العباد، وهو مـا أدى لانفجـار شـــعبي في بعض الدول العربيـة، ومنهـا مصر.

إن رواية "أسد قصر النيل" على الرغم من كونها - صادمة للوعي - في إجمالها، نتيجة لخروجها المتعمد على تقنيات الكتابة الروائية في كلاسيكياتها وحداثتها، إلا أنها استطاعت أن توجد جماليات بديلة يستطيع المتلقي التواصل معها، وإن كانت الرواية تستهدف المتلقي النخبوي ويبدو عبر مسارها أنها غير عابئة بالمتلقي العادي أو القارئ الذي يبحث عن الحكاية والحبكة

الروائية ويرغب في التشويق والإثارة، فالرواية تغض الطرف عن ذلك كله لتتجه إلى تحليل وتأمل وإعادة بناء الكون بكل ما يحمله من خلال سرد سيرة القاهرة الكبرى "قاف العظيمة " منذ أقدم عصورها التاريخية، وحتى أحدث لحظة راهنة لم تنته بعد، بما في ذلك من سيرة شعبها وأماكنها ومعالمها التاريخية.

6. المتخيل السـردي والاسـتشـكال التراثي (طقوس الخراب الجميل نموذجا) (١٣)

يمثل التراث وحضـوره في النص الأدبي المعاصـر سـؤالا جوهريا، إذ يمثل التراث الإنسـاني لأية أمة أحد أهم المكونات الثقافية لها، بل يتجاوز الأمر أحيانا لنظرة الأمة إلى التراث على أنه الثقافة، والثقافة على أنها الدراية بالتراث والتفاعل معه على نحو إيجابي، وهي نظرة قاصـرة بالطبع، فالتراث على الرغم من أهميته دوما إلا أنه يمثل معرفة كامنة لايمكن لها أن توجد إلا من خلال امتداد طبيعي يتزاوج مع المعاصـرة إن سلبا أو إيجابا.

وفي السـرد المنتمي إلى ما بعد الحداثة يعتمد المتخيل السردي التراث ليس بوصفه معلومات يتم استدعاءها في نص جديد، وإنما يتم الاشـتباك مع التراث على مسـتويات عدة، منها

التفكيك والتأويل وإعادة البناء، وفي أحيان كثيرة هدم المرتكزات دون إعادة بنائها، وهو ما تعتمده هذه المجموعة القصصية في كثير من قصصها.

إن أولى الملامح التي يمكن الوقوف أمامها في قصص "طقوس الخراب الجميل "، هي ثراء النص، وسرعة الإيقاع، وتفتيت البناء السردي على نحو عام، هذا الثراء هو ما يسمح بإمكانات تعدد القراءة، وتعدد التأويل، وتنويع المداخل النقدية التي يمكن التعامل بها مع النص، ليس من خارج سياقه، وإنما في إطار ما يطرحه النص، وما يستدعيه، وما يدور في فلكه.

ثراء النص والاستشكال التراثي:

يزدحم النص على نحو إيجابي بإحالات واستشكالات وجملة من المتناصات تجعله يكتسب حضورا فاعلا، إذ يطوف بالمتلقي بين عوالم عدة، هذه العوالم تتجاوز مجرد مشهدية القصة القصيرة وتحديد أفقها إلى الوقوف على تخوم الإبداع الروائي بعالمه المتسع، فلا تخلو قصة من استدعاء وتناص مع التراثي والفكري والملحمي والديني والسياسي والاجتماعي.

ثمة حضور للتراث عبر نص حسين علام بأشكال متنوعة على الدوام، وهو ما يكشف عن مفهوم الكاتب نفسه للتراث،

بأنه ليس ما يضـــرب في القدم بجذوره التاريخية، وإنما كل ما انتهى إنتاجه (شفاهة أم كتابة) فقد دخل في إطار التراث.

وتتنوع أشكال حضور التراث بين:

- استدعاء شخصيات تاريخية، مثل صلاح الدين بتاريخه وبطولاته، مثل ما يحدث في قصـــة تكوين، واســتدعاء صــــلاح الدين البطل المخلص الثورة المحارب في محاولة للوصول عبره إلى فكرة الموت والبقاء، فعلى الرغم من أن البطل يموت بفعل معاناته مع السـرطان، لكنه يثق بأنه باق وسيعود **" لن أدع التراب يلتهمني.. سوف أقوم ثانية.. قد أنتظرك.. هل تأتي لزيارتي كل عام " ص 28.**
- اســـتدعاء التراث الفرعوني والتاريخ اليهودي في مصـــر وحتى خروجهم (سنوحي، والسامري) الذي يشغل قصة بأكملها هي "عودة السامري " وهي قصة إشكالية ستأتي لاحقا.
- استدعاء الشخصيات الصوفية بتاريخها وأفعالها ومقولها، وبخاصة تراثها الشعري لشخصيات مثل محيي الدين بن عربي، وأبو سعيد الخراز، وغيرهم.
- اســـتدعاء التراث الجاهلي في ارتباطه بالشـــعرية، ومنه التناص مع حرب البسوس والمهلهل بن أبي ربيعة وحادث مقتل كليب، كما في قصة القردة.

- التناص مع الشعرية المعاصرة، بالإحالة إلى حالات شعرية بعينها عرفت عن شـــعراء أصـــلوا لها واخترعوها، ومنه التناص مع محمود درويش (يحك جناح سنونوة كتف امرأة في السـرير، فتصـرخ غرناطة وطني)، أو باسـتدعاء جمل بعينهـا، ومنـه مـا يتم مع أمـل دنقـل في قصـــــة "عودة السامري".
- التناص مع القرآن الكريم في اســـتلهام مقوله، وهو ما يرد في كثير من العناوين الفرعية لكثير من القصص، وفي متن بعضها.
- التناص مع المكان بين الإســـكندرية والقاهرة وســـوهاج وأسيوط.

هذا الاســـتدعاء وغيره كثير يســـمح للنص بإمكانات متعددة من القراءة في سـياق اسـتدعاء الأصـوات الخارجية المتناص معهـا إلى متن النص، بحيـث لا تصـــبح حليـة جمـاليـة أو اســـتعراض ثقافي، وإنما تصـــبح في بعض الأحيان هي المتن ذاته الذي تدور حوله القصة.

<u>التكثيف السردي واختزال العالم:</u>

القصـة عند حسين علام تتشـابك فيها الأنسـاق الفكرية، على النحو الذي تصـنعه جملة المتناصـات التي سـبق ذكرها، إذ لا يســير الســـرد في خط واحد، وإنما يتعامل بمفهوم الشـــبكة العنكبوتيـة التـي لا تتوقف بك عنـد محطـة بعينهـا، وإنمـا تحيلك

دوما إلى محطات غير منتهية، ما تفتؤ أن تفضـــي إلى محطات أخرى، وهو ما يعطي النص ثراء وحضـــورا وتكيثيفا ينتقل به من مجرد القص إلى الانفتاح الروائي في كسره لمفهوم الحدود.

وهنا يكشـــف النص عن تقنية جمالية في كتابة القصـــة، هي انفتاح أفق الدلالة، إذ كثيرا ما تكون نهاية المشـــهد هي النتيجة التي تبني الحدث أو ينبني من خلالها، وليس الحدث هو الذي يؤدي إلى نتيجة، وهو ما يتحقق في مقطع (6) من قصـــة عودة السامري، الذي " لأنه لم يحنها حية ":

صـــاح أحدهم.. متى تدع كأســـها..من منشـــية إلى منشـــية أنا حائر..تعددت بيوتك.. أبصـرت عيناي حقيقتها.. فودعت السـكن..

صاح أحدهم:

لماذا أنت صامت لماذا؟

فتحت فمي ليتقاطر الدم.. وليصرخ الصبية فزعا. ص13.

بداية يتناص العنوان مع ما قاله أمل دنقل " معلق أنا على مشانق الصباح، وجبهتي بالموت محنية.. لأنني لم أحنها حية "

ثم يكشف النص عن اختزال قضايا وجودية كبرى تتمثل في صـراع الإنسـان الدائم وتيهه من أجل الوصـول إلى شـيء ما، وقد أتى المكان هنا " من منشـية إلى منشـية أنا حائر " ليس إلا رمزا لرصـــد هذه الحالة الدائمة من التيه، إذ في القصـــة ذاتها وفي الصـــفحة ذاتها قبل ذلك بقليل تتجســد قضـــايا عدة ترتبط

بأزمة الوجود وأزمة الإنســانية، والصــراع بين الأرضــي والســمائي والديني والدنيوي والوجود والعدم عندما يقول " شــارع الإمام علي بداية الرحلة ومنتهاها.. ســلمى.. أزمتي الممتدة، والبحث عنه هو أزمتي الخالدة " ص 13.

العالم القصصي:

هل القصــة هي اختزال لموقف أو مشــهد باعتماد تثبيت الزمن على حساب الوصـف؟ هذا المفهوم الكلاسيكي للقصـة القصــيرة ينتهكه حســين علام عبر مجموعته طقوس الخراب الجميل، فالقصــة عنده ليســت اختزالا لموقف، وإنما اختزال للعالم، حضــور متشــابك للأدبي والمعرفي والفكري والتراثي والسياسي والاجتماعي والديني.

البناء السردي وشعرية القص:

ليســت هناك مركزية للقص، وليســت هناك مركزية للقصـة في مجموعة حســين علام "طقوس الخراب الجميل "، ليس هناك حدث يدور حوله السـرد، وإنما هناك تفتيت دائم تلخصـه الجمل السردية القصيرة، إذ يمكن اعتبار كل جملة سردية هي نواة مختزلة لمشـهد سـردي على نحو متسـع، ومن ثم يتشـكل النص في النهاية من جملة من هذه السرود القصيرة والمكثفة.

وبشــكل عام يعتمد البناء الســردي في مجموعة الخراب

الجميل على:

- التتابع والتسارع، والتفتيت لا التجميع، والإشارة لا التوضيح، والبتر وليس الاكتمال، وتلك جميعها سمات شعرية، أكدت عليها شعرية السرد، ووسعت من بنيتها قصيدة النثر، تبدأ قصة ثبات الوقت " التهمت السيارة أطراف الصحراء.. تراقصت فوق وهج الفراغ.. في هذه اللحظات.. تآكل آخر أمل لك.. ذاب أسفل الحذاء.. لم تزل تبحث عنهم.. كنت تعتقد أن مأواهم الليل...... " ص 5.

على هذا النحو تمضي لغة السرد في كل القصص لرسم المشهد، ولبناء القصة عموما، وهو ما يستدعي التوقف كثيرا لإعادة قراءة الجملة السردية في علاقتها بما يسبقها وبما يليها، ومحاولة إيجاد العلاقات المحتملة والمتعددة في إمكاناتها التي لا حصر لها، وهناك يكون المتلقي فاعلا في النص ليس بوصفه مستقبلا فقط، وإنما بوصفه معيدا لإنتاج النص على النحو الذي وسعت منه نظريات التلقي والتأويل.

- تحولات الضمائر على نحو مستمر.. حيث تحولات الضمير من الغائب إلى المخاطب إلى التداخل بين السارد والمسرود عنهم، ثم التداخل بين المسرود عنهم، تبدأ قصة "عودة السامري " على هذا النحو: " في ميدان المنشية تتحرك جيوش النمل. بعنف تدفعني.. تطالعك صورة

الفارس.. كسحابة رقيقة، تزحف كلمات والدك.. كان جبارا.. كان عادلا.. كنا نهرب منه إليه.. ترام رأس التين يسأل عنه.. هل حقا فقدنا صوته.." ص 9. ففي هذا المقطع القصير يتم التبادل بين الحكي عن ميدان المنشية (هو)، وجيوش النمل (هي)، والحكي بصوت السارد (أنا)، والانتقال إلى المخاطب تطالعك (أنت) ثم التحدث عن الغائب كسحابة رقيقة (هي)، ثم الانتقال إلى الغائب العاقل (هو)، وهكذا يستمر التحول في صيغ الخطاب وضمائره على نحو مستمر لا يهدأ، بما يضع المتلقي في سياق السؤال الفلسفي: هل نحن نحن، أم أننا سوانا، أم أننا مجموع متشابك لأصوات لا يمكن الفصل بينها؟

- تعدد المكان وتعدد الأصوات، وتفتيت الحدث، ونفي الحدث المركزي، حيث تتنوع الأماكن بين منشية الإسكندرية، وفم الخليج والسيدة زينب بالقاهرة، وقيسارية سوهاج، ومنقباد أسيوط، وهي أماكن لها دلالاتها التاريخية، والسياسية، فمنشية الإسكندرية شهدت أحداث عدة للعهد الناصري، وفم الخليج يرتبط بعصر محمد علي قديما وصولا إلى القلعة مرورا بمستشفى السرطان حاليا، وهو ما تدور في سياقه قصة "تكوين " والسيدة زينب في ارتباطها بالتراث الديني (مشهدان من كتاب السيدة)، وقيسارية سوهاج تتوزع

عبر العديد من القصص لترصد مشاهد من الحياة المعاصرة وتحولاتها، ومنقباد أسيوط منطقة التجنيد التي يمر بها كل شباب جنوب مصر وامتداده عبر الصعيد.. كل هذا التعدد في المكان يعمل على إثراء النص باستدعائه لأحداث ومشاعر إنسانية تشكل وجدان الإنسان المصري عموما.

- اتساع الرؤية للوقوف على أعتاب العالم الروائي من خلال القصة القصيرة.
- تبادل التقنيات، واستخدام تقنيات مسرحية (الضمائر أنت وهو) في نص "مشهدان من كتاب السيدة " ص43. (السيناريو في قصة مشهدان من السيدة)

قصة "عودة السامري" نموذجا تحليليا:

تأتي هذه القصة نموذجا دالا على كتابة حسين علام، حيث يمكن عبرها رصد ملامح متعددة على مستوى التناص والعالم الروائي وتقنيات الكتابة عموما:

تنقسم القصة على عدد من العناوين الفرعية، تشكل سبعة مقاطع، يحكي كل منها مشهدا سرديا متشاكلا.

يأتي المقطع الأول بعنوان "وضاقت حالي فصارت مراقد النمل أوسع من مقاماتي "، وهو ما يحيل بداية إلى استدعاء التراث الصوفي في المقطع الأول "وضاقت حالي فصارت"

ويحيل إلى التراث الشـــعبي والموال في المقطع الثاني "مراقد النمل أوسع من مقاماتي"، والذي يقول:

أنا اللي قلبي إكتوى من فرق ساداتي

وفضلت سهران مرقوم والليل ماباتي

أنا اصبر على الوعد دحين تبرى جروحاتي

واكتم على السد أوجد فية راحاتي

مراقد النمل أوسع من مناماتي

ومجاري النيل أضيق من جروحاتي

يهون عليه نزول القبر في حياتي

ولا أوجد مين أحبوا عند خصوماتي.

أما متن المقطع ذاته فيصـــف حالة التيه والفقد والتحول من خلال رصد ميدان المنشية وجيوش النمل، واستدعاء صورة الأب، وتصوير حالة الوطن المنهوك.

ويأتي المقطع الثاني بعنوان " فخلف كل قيصـــر يموت قيصـــر جديد " متشـــاكلا مع مقول أمل دنقل، ومع الوضـــع السياسي الراهن لمصر. وكذلك المقطع الثالث يتناص مع مقول أمل دنقل المجد للشيطان معبود الرياح، وما يستدعيه من فلسفة الرفض.

أما المقطع الرابع فيتناص مع القرآن الكريم " فكذلك ألقى السامري " منتقلا في حركة سردية من منشية الإسكندرية إلى

ميدان المحطة بسـوهاج، مواصـلا الكفاح وكان ميدان القتال يمتد من أقصى شمال مصر إلى جنوبها، الوضع ثابت لا يتغير وإن تغير مسرح الأحداث.

كذلك المقطع الخامس متناصا مع موسى وأخيه " ياابن أم لا تأخذ بلحيتي ولا برأسـي " معبرا عن أزمة الوجود الإنسـاني والتيه.

الهوامش:

1. حول أدبية الأدب يمكن العودة إلى: أوسـتن وارين ورينيه ويلك: نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1981م– ص 22، و تودوروف: مفهوم الأدب – ت: منذر عياشـي- النادى الأدبى الثقافى بجدة –1990م– ص36.
2. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسـراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – 1986- ص 27.
3. السابق – ص 28.
4. تشـير الحداثة في الغرب إلى النزوع نحو الفردية والفكر الرأسـمالي والنظم الصـناعية البيروقراطية، والرأسـمالية، والنظام الصـناعي البيروقراطي، وترتبط في الأدب بأعمال كتاب من أمثال توماس مان وجيمس جويس وتي إس إليوت وفرانز كافكا ومارسيل بروست ووليم فوكنر، وغيرهم.
وتتمثل أهم ملامح الحداثة في الوعي الذاتي الجمالي التأملي في مقابل الفكر الجمعي والتزامن والتوليف، سـعيا للكشـف عن مفارقات الحياة وغموضـها،

وإمكانات الواقع غير المنتهية، ومن ثم رفض فكرة الشـــخصـــية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة، والمجردة من الصفات الإنسانية.

5. يمكن العودة إلى: جورج بالانديه: الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، التيه - ترجمة: محمد حسن إبراهيم- وزارة الثقافة – دمشق.
6. جمال الجزيري: الطريق إلى الميدان – دار تلاقي الكتاب – القاهرة – 2011م.
7. طاهر الشرقاوي: فانيليا – دار شرقيات – القاهرة – 2008م.
8. المعني هنا هو الأعمال الروائية المنتمية إلى الرواية الجديدة بما تحمله من بذور اختلاف عن الأبنية الروائية المتعارف عليها.
9. سمر يزبك: رائحة القرفة- دار الآداب – بيروت – 2008م.
10. ياسمين مجدي: معبر أزرق برائحة اليانسون – كتاب دبي الثقافي – الإمارات العربية المتحدة – 2009م.
11. مسعودة أبو بكر: طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – 1999م.
12. زين عبدالهادي: أسد قصر النيل – دار ميريت – القاهرة – 2011م.
13. حسين علام: طقوس الخراب الجميل – دار أوراق – القاهرة – 2010م.

المراجع:

1 - أوستن وارين ورينيه ويلك: نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1981م.

2- تودوروف: مفهوم الأدب – ت: منذر عياشى- النادى الأدبى الثقافى بجدة –1990م.

3 - جمال الجزيري: الطريق إلى الميدان – دار تلاقي الكتاب – القاهرة – 2011م.

4- جورج بالانديه: الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، التيه - ترجمة: محمد حسن إبراهيم- وزارة الثقافة – دمشق- 2000م.
5- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – 1986.
6- حسين علام: طقوس الخراب الجميل – دار أوراق – القاهرة – 2010م.
7- زين عبدالهادي: أسد قصر النيل – دار ميريت – القاهرة – 2011م.
8- سمر يزبك: رائحة القرفة- دار الآداب – بيروت – 2008م.
9- طاهر الشرقاوي: فانيليا – دار شرقيات – القاهرة – 2008م.
10- مسعودة أبو بكر: طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – 1999م.
11- ياسمين مجدي: معبر أزرق برائحة اليانسون – كتاب دبي الثقافي – الإمارات العربية المتحدة – 2009م.